

Dr PAUL RICHER
DE L'ACADEMIE DE MEDECINE

INTRODUCTION À L'ETUDE DE LA FIGURE HUMAINE



GAULTIER MAGNIER & Cie EDITEURS A PARIS
55 QUAI DES Gds AUGUSTINS - 7 RUE BONAPARTE





LA FIGURE HUMAINE

COLLECTION ARTISTIQUE ET SCIENTIFIQUE

ILLUSTRÉE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

de MM. le Dr Paul RICHER, de l'Académie de médecine

et Paul GAULTIER

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

INTRODUCTION
A L'ÉTUDE
DE
LA FIGURE HUMAINE

PAR

Le Docteur Paul RICHER
de l'Académie de médecine.



PARIS
GAULTIER MAGNIER ET Cie
55, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS
7, RUE BONAPARTE

AVANT-PROPOS

La science qui a pour objet la connaissance des formes extérieures du corps humain sous ses divers aspects existe à peine. Du γνωθι σεαυτον des anciens, il semble que les modernes ne se soient attachés qu'à rechercher la partie la plus abstraite et la plus cachée : les anatomistes ont disséqué jusqu'aux fibres les plus ténues de nos organes, et les philosophes ont poussé très loin la minutieuse analyse des lois de l'esprit. Mais si nous connaissons, jusque dans les plus petits détours, l'aménagement intérieur de l'édifice, sa structure extérieure nous échappe presque complètement.

« La morphologie humaine, écrivions-nous, il y a quelque douze ans, est moins précise et moins connue que la morphologie du cheval. » Les choses n'ont guère changé. Et cependant nous assistons à un réveil très significatif des sports et des exercices physiques en général. L'homme moderne semble enfin s'être souvenu que, pour grande que soit la pensée, elle ne saurait exister sans substratum matériel, et qu'elle puise jusque dans les mystérieuses profondeurs de la vie organique

les conditions nécessaires de son libre essor et de son complet épanouissement. A vouloir rompre, au profit de l'esprit, l'équilibre si bien défini par un ancien : « Mens sana in corpore sano », on a fini par reconnaître qu'une semblable méthode ne pouvait conduire qu'à la déchéance.

Un si heureux retour aux traditions antiques mérite d'être signalé. Il est destiné à remettre en honneur le culte de la forme humaine qui fut la religion de l'antiquité et la gloire de la Renaissance.

Il semble donc qu'il serait opportun et vraiment utile de réunir tous les travaux épars ayant trait à la forme humaine et ressortissant aux différentes branches des sciences, de les grouper en une collection méthodiquement ordonnée dont chaque volume étudierait un point particulier et dont l'ensemble formerait une sorte d'encyclopédie de la morphologie humaine. Ne serait-ce pas, en outre, le meilleur moyen de donner à chacun de ces travaux partiels toute sa valeur et de provoquer même de nouvelles recherches?

Mais comme en cette matière les ouvrages des artistes ont jusqu'à présent tenu le premier rang, il conviendrait de ne point séparer de la recherche scientifique l'effort artistique tendant au même but, et de rapprocher au contraire de la description théorique la représentation figurée due aux arts plastiques.

Ainsi, seulement, pourrait être embrassée dans son ensemble cette intéressante question qui a la rare fortune de compter parmi ceux qui s'y dévouent des artistes

et des savants, parce qu'elle relève autant de l'art que de la science.

De cette rencontre, de cette fréquentation, de cette intimité entre les deux plus nobles formes de l'activité humaine, c'est-à-dire la recherche du vrai et l'amour du beau, devront découler, à n'en pas douter, des résultats encore imprévus, aussi précieux pour l'une que pour l'autre. Tout au moins, pourrons-nous, dès maintenant, prévoir que la science y trouverait une nouvelle source d'information et parfois aussi la confirmation de ses découvertes, tandis que l'art y puiserait des inspirations nouvelles, peut-être une formule neuve, à coup sûr d'inébranlables assises.

C'est dans cette conviction que nous avons toujours souhaité voir les artistes et les savants réunir leurs efforts pour une œuvre commune.

Grâce au concours de M. Paul Gaultier, ce qui n'était qu'un projet depuis longtemps caressé, se réalise aujourd'hui. Nous avons fait appel aux artistes et aux savants pour fonder cette collection : « la Figure humaine », dont le titre indique suffisamment l'objet et dans laquelle — tentative nouvelle — l'art et la science tiendront une place égale.

Ce premier volume, hors cadre pour ainsi dire, n'est qu'une entrée en matière. J'ai cru utile de faire précéder la double série des volumes qui doivent traiter de la forme humaine au point de vue scientifique et au point de vue artistique, de quelques considérations générales sur les rapports de l'art et de la science, sur certaines

des questions que soulève l'étude du nu et sur quelques-uns des problèmes de l'esthétique.

Je n'ai point la prétention en des matières si complexes d'émettre une doctrine. Mon but seulement est de soulever des idées, de provoquer la discussion, et je m'estimerai heureux si j'ai pu faire naître quelques activités nouvelles et faire tomber quelques préjugés.

Paul Richer.

INTRODUCTION
A L'ÉTUDE DE LA FIGURE HUMAINE

PREMIÈRE PARTIE
LA SCIENCE ET LES ARTS PLASTIQUES

CHAPITRE PREMIER
DES RAPPORTS DE L'ART ET DE LA SCIENCE

Dans son livre sur *les Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, M. Guyau rapporte qu'à la fin d'un repas chez le peintre anglais Haydon, le poète John Keats leva son verre en proposant le toast suivant : « Honnie soit la mémoire de Newton ! » Les assistants furent assez étonnés, et Wordsworth, avant de boire demanda une explication. Keats répondit : « Parce qu'il a détruit la poésie de l'arc-en-ciel en le réduisant à un prisme ». Et l'on but à la confusion de Newton.

Ceci se passait au commencement du siècle avant les

chemins de fer, les bateaux à vapeur, le télégraphe électrique, le téléphone, la photographie, la bicyclette et l'automobile. Que ne dirait-il pas aujourd'hui l'idéaliste Keats? Et ce qu'on pouvait prendre, il y a peu de temps encore, pour la boutade d'un esprit blessé n'apparaît-il pas aujourd'hui comme l'expression de la simple vérité?

En présence de la marche envahissante des sciences à notre époque, comment ne pas croire qu'il y ait antagonisme et incompatibilité entre ces deux *antithèses*; d'un côté, l'art né de l'inspiration, où tout est convention, fantaisie, illusion, et de l'autre, la science née de l'observation patiente et méthodique des faits, où tout est règle et mesure, et qui a pour unique souci la constatation du réel. Évidemment ceci tuera cela. Ce que nous gagnons, d'un côté, en confort matériel, ne le perdons-nous pas de l'autre, en art et en poésie? Avec le règne de la machine, que devient le sentiment esthétique?

Serait-il vrai qu'il y ait ainsi antagonisme et lutte ouverte entre l'art et la science? Et en face des conquêtes toujours nouvelles de celle-ci, l'art n'est-il pas condamné à disparaître dans un délai plus ou moins reculé? L'excès de la civilisation doit-il à jamais chasser la poésie? Le progrès industriel, en remplaçant l'homme par la machine, doit-il tuer l'art un jour? On s'est plu souvent, en effet, à opposer les savants aux artistes, la science à l'art. Un grand philosophe, dans une prédiction retentissante, a été jusqu'à annoncer la mort prochaine de ce dernier.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de montrer qu'à côté de différences et d'oppositions qu'il ne faut point méconnaître, il existe entre la science et l'art de nombreux points de contact, même d'étroites affinités, et que l'antinomie que l'on proclame se trouve plus à la surface que dans le fond des choses. En tout cas, il n'existe point, entre les deux, l'abîme infranchissable que l'on essaie de creuser; c'est ce qui ressortira — du moins nous l'espérons — des pages qui vont suivre.

Cherchons d'abord à pénétrer la psychologie de l'artiste et du savant afin de mettre en lumière les points de contact, les ressemblances vraiment remarquables qui relient ces deux espèces d'hommes qu'on a l'habitude de considérer comme entièrement opposés l'un à l'autre et pour ainsi dire d'essence différente.

Chez le savant, par exemple, l'étude patiente et régulière des faits n'exclut point l'usage des facultés créatrices de l'esprit. Bien au contraire, cette étude ne saurait conduire à rien sans une certaine dose d'intuition et, pour ainsi dire, de divination qui, dans un fait des plus vulgaires, fait entrevoir de merveilleuses conséquences. Galilée remarque, un jour, dans l'église de Pise, les oscillations isochrones d'une lampe suspendue à la voûte, et il découvre les lois du pendule. C'est en voyant une pomme tomber d'un arbre que Newton conçoit la première idée de la gravitation universelle et du système du monde. Et cependant, avant ces grands hommes, bien des gens

avaient vu des fruits tomber des branches et des lampes se balancer aux voûtes des églises ! Qu'avait-il donc manqué pour transformer ces faits vulgaires en grandes découvertes? Rien d'autre que cette faculté créatrice qui est le propre du génie, quel que soit le domaine où se manifeste son activité.

Il ne faut pas confondre, en effet, la science qui se crée et la science toute faite. Le pédagogue qui n'est que le dispensateur de la science, le compilateur qui se contente d'entasser les travaux faits avant lui, le vulgarisateur dont la tâche est de répandre les découvertes des autres, le dilettante qui apprend pour son propre plaisir sans rien chercher ni découvrir lui-même, ne sont pas plus de vrais savants que l'artiste qui se contente de copier des tableaux dans un musée n'est un véritable artiste.

Le raisonnement et la déduction supposent toujours un un point de départ qui est une idée neuve. Cette idée préconçue n'est autre chose qu'une invention. Même dans les sciences expérimentales il faut partir de là. « L'idée une fois émise, dit Claude Bernard, on peut seulement dire comment il faut la soumettre à des préceptes définis, à des règles logiques précises dont aucun expérimentateur ne saurait s'écarter : mais son apparition a été toute spontanée et sa nature est tout individuelle. C'est un sentiment particulier, un *quid proprium* qui constitue l'originalité, l'invention ou le génie de chacun... La méthode expérimentale ne donnera donc pas des idées neuves et

fécondes à ceux qui n'en ont pas ; elle servira seulement à diriger les idées chez ceux qui en ont, et à les développer, afin d'en tirer les meilleurs résultats possibles. »

Le grand physiologiste ajoute : « Les hommes qui ont le pressentiment des vérités nouvelles sont rares ; dans toutes les sciences, le plus grand nombre des hommes développe et poursuit les idées d'un petit nombre d'autres. Ceux qui font des *découvertes* sont les promoteurs d'idées neuves et fécondes... La *découverte* est donc *l'idée neuve* qui surgit à propos d'un fait trouvé par hasard ou autrement. Par conséquent, il ne saurait y avoir de méthode pour faire des découvertes, parce que les théories philosophiques ne peuvent pas plus donner le sentiment inventif et la justesse de l'esprit à ceux qui ne les possèdent pas, que la connaissance des théories acoustiques ou optiques ne peuvent donner une oreille juste ou une bonne vue à ceux qui en sont naturellement privés. Seulement les bonnes méthodes peuvent nous apprendre à développer ou à mieux utiliser les facultés que la nature nous a dévolues, tandis que les mauvaises méthodes peuvent nous empêcher d'en tirer un heureux profit. C'est ainsi que le génie de l'invention, si précieux dans les sciences, peut être diminué ou même étouffé par une mauvaise méthode, tandis qu'une bonne méthode peut l'accroître et le développer. »

Il est difficile de mieux définir la part de l'invention et de la méthode dans les sciences, en donnant à la pre-

mière la place prépondérante que, de l'aveu de tous, elle occupe dans les arts.

Si, d'autre part, nous considérons l'artiste, il n'y a pas de doute qu'il ne possède les facultés indispensables à l'homme de science.

Tous deux également épris des œuvres de la nature, admirateurs passionnés des spectacles qu'elle déroule incessamment sous leurs yeux, le savant ne peut-il envier cette puissance d'observation, cette justesse du coup d'œil, cette faculté de discernement, cette juste notion des rapports, ce pouvoir de reconstitution et de synthèse qui fait de l'artiste le meilleur et le plus habile des observateurs ?

D'ailleurs, les faits eux-mêmes ne justifient-ils pas le rapprochement que nous tentons ici ? Sans remonter jusqu'à Léonard de Vinci qui est la plus éclatante personnification de la réunion de l'art et de la science, nous pourrions facilement trouver, parmi nos contemporains, des exemples de grands savants auxquels les aptitudes artistiques n'ont point manqué.

Vers l'âge de seize ans, Pasteur avait songé à se faire peintre et l'on possède de lui des dessins, des pastels exécutés à cette époque et qui sont plus que des espérances[1]. Ils témoignent hautement d'une sûreté de coup d'œil,

[1] Ces œuvres artistiques, dont plusieurs tout à fait remarquables, sont pieusement conservées dans sa famille.

d'une habileté de main et d'une conscience en face de la nature vraiment surprenantes chez un si jeune adolescent.

Croit-on que ces qualités remarquables jointes à la part d'imagination nécessaire pour les mettre en valeur aient nui dans la suite au splendide développement de l'œuvre scientifique qui restera la gloire du XIXe siècle? L'histoire de cette œuvre nous montre au contraire quelle part considérable il convient de leur attribuer dans cette progression constante et sûre, au travers d'obstacles sans nombre et de difficultés presque insurmontables, vers le vrai et vers le bien. Et le récit très simple, presqu'au jour le jour, de ces travaux d'ordre exclusivement scientifique, — avec l'exposé des plans de campagne, les lentes mais sûres méthodes d'investigation expérimentale associées aux brusques et éclatantes intuitions du génie, la grandeur du but à atteindre, puis les joies coupées d'angoisses de cette marche vers l'inconnu, parfois les incertitudes presque la désespérance relevée toujours par une foi ardente dans la vérité, puis encore les assauts de l'erreur, la lutte sans trêve pour la défense des provinces conquises, puis enfin les bulletins de victoires, l'enthousiasme des foules, la richesse rendue comme à pleines mains à des contrées entières, la mort vaincue par le génial et patient effort d'un homme penché sur un microscope au fond d'un laboratoire, — ce récit très simple, dis-je, revêt à nos yeux la majesté lyrique et le caractère poignant d'une épopée magnifique et grandiose.

« Intuitif comme un poète, dit M. Vallery-Radot, dans le très beau livre où il a si simplement et si noblement raconté la vie de Pasteur, son imagination le transportait jusqu'à tel sommet d'où il entrevoyait d'immenses horizons. Tout à coup, par un violent effort, il se défiait de ses intuitions mêmes. Ne tenant aucun compte de ses élans, il revenait à ras de la méthode expérimentale, et, dans son besoin de preuves, lentement, péniblement, il remontait la pente qui menait à ses idées très hautes et très générales. Combat perpétuel qui avait souvent quelque chose de dramatique. Dans la révolution scientifique dont il était l'artisan plein de foi et soutenu par une inlassable volonté, il avait souvent sur les lèvres ces deux mots souverains : la persévérance dans l'effort. Quand il les disait, soit comme un conseil, soit comme le programme de ses propres travaux, son regard plein de lumière allait au delà de l'horizon ; quelque chose de lointain, d'infini, se prolongeait devant sa pensée. »

Nous voyons là se manifester de la façon la plus évidente l'alliance si féconde du génie inventif, de l'observation expérimentale rigoureuse et du labeur persévérant, trois conditions auxquelles sont toujours dues les grandes découvertes scientifiques et dont nous retrouvons l'équivalent dans les facteurs nécessaires de l'œuvre d'art.

Ce que nous venons de dire de Pasteur, nous le pourrions répéter à propos de Charcot et de son œuvre, de Charcot, le rénovateur de la neuropathologie, qui, avant

de commencer ses études médicales, avait un instant songé à embrasser la carrière des beaux-arts. Ceux qui ont suivi son enseignement, ceux qui ont vécu dans son intimité savent à quel degré ce grand savant était artiste. Et dans son œuvre scientifique qui est considérable il n'est pas difficile de relever la part qui est due aux éminentes qualités artistiques dont il était doué [1].

Nous croyons donc qu'aucune des aptitudes de l'artiste ne saurait nuire au savant et réciproquement. Mais, dans l'exécution de leurs œuvres, tous deux ne mettent-ils pas en jeu des facultés essentiellement différentes? Il est bien évident qu'il n'y a pas, dans les deux cas, une complète similitude de procédés ; mais, d'autre part, il est aisé de démontrer que le savoir et le raisonnement qui semblent être l'apanage exclusif de la science, tiennent dans l'art une place plus importante qu'on ne le croit généralement.

Mis en face de la nature, l'artiste de génie, pense-t-on d'ordinaire, en reçoit une impression profonde et toute personnelle. Et c'est cette impression qu'inconsciemment il transforme et rend sous forme d'œuvre d'art. L'artiste est un instinctif. C'est ce qui fait sa force et sa puissance. Le raisonnement si nécessaire à l'homme de science ne peut que nuire à la spontanéité, à la force de cette mani-

[1] Voir : *Charcot artiste*, par H. Meige, in *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, 1898, p. 489.

festation unique, sorte de réflexe supérieur, qu'est la création du génie.

Ces idées sur l'imagination créatrice sont celles des auteurs de l'*Encyclopédie* qui pensent que « ce que le génie produit est l'ouvrage d'un moment ». Ils le considèrent comme une sorte d'inspiration qui se manifeste avec éclat et spontanément, comme en dehors de la volonté, véritable entraînement qui rappelle, par plus d'un côté, la fureur des antiques sybilles en proie au dieu qui les tourmente et parle par leur bouche. C'est, pourrait-on dire, un état cérébral exceptionnel en vertu duquel l'œuvre d'art sort enfantée tout d'une pièce, semblable à l'antique Athéné s'élançant casquée et armée du cerveau de Zeus.

Les analyses de la psychologie moderne ont montré qu'il en fallait rabattre. En pénétrant plus avant dans l'intimité des grands maîtres, en étudiant leurs procédés de travail et en cherchant à préciser les circonstances qui ont vu naître les chefs-d'œuvre, on a constaté que le génie créateur reposait plus qu'on ne pensait sur le raisonnement, l'esprit de méthode et le bon sens, et qu'il est souvent fait de patience et de travail obstiné. « Le génie, avait déjà dit Buffon, n'est qu'une longue patience. » On en trouvera de nombreux exemples à propos des littérateurs dans les travaux récents auxquels je viens de faire allusion.

Ce que l'on considère comme la part de l'instinct dans le génie n'est le plus souvent que la part de l'inconscient.

Nous savons, en effet, que notre conscience n'embrasse qu'une bien petite part du travail intellectuel qui s'opère dans le cerveau. Elle est comme une étroite fenêtre ouverte sur le champ illimité des processus cérébraux. Que se passe-t-il en dehors d'elle? Les études de psycho-physiologie ont montré toute l'étendue de ce travail obscur. Mais qui dira jamais tout ce qu'il renferme ? Semblables à ces eaux profondes des abîmes marins où la lumière ne pénètre jamais et où vivent inconnus toute une légion d'êtres étranges et magnifiques que les courants n'amènent jamais à la surface, ces régions mystérieuses de l'être ne sont-elles point le théâtre de phénomènes psychologiques, véritables trésors d'art et de poésie, que les remous de la vie n'amèneront jamais à la conscience et laisseront pour toujours ignorés ?

Mais le génie, quelque part qu'il doive à l'inconscient, ne peut réaliser son œuvre qu'en l'appuyant sur les bases inébranlables de la raison et du raisonnement. On dit que l'artiste crée d'instinct Toute création, que ce soit une tragédie, un tableau, ou un opéra doit, après avoir été inventée, imaginée, être composée, édifiée, coordonnée, raisonnée en un mot. Que dans le cours de ce travail, il se produise des trouvailles imprévues, que la conception même de l'œuvre paraisse le résultat d'une sorte de germination spontanée dans le cerveau de l'artiste, la conséquence d'une de ces illuminations subites qui sont les éclairs du génie, la chose n'est pas douteuse. Et nous

devons voir là les suites d'un travail intellectuel qui s'est fait sourdement dans les régions de l'inconscient et qui vient tout d'un coup éclater en pleine conscience.

Si nous ne considérons que les grands artistes du passé, nous sommes fort enclins, dans le reculement des âges, et en présence de chefs-d'œuvre à l'enfantement desquels nous n'avons pas assisté, nous sommes fort enclins, dis-je, à les considérer comme des êtres d'essence supérieure, doués de qualités quasi-surnaturelles, des sortes de demi-dieux qui créent le beau sans effort et tout naturellement. Mais si nous portons nos regards autour de nous, si nous soumettons à l'analyse les procédés et les méthodes des grands artistes nos contemporains, de ceux que nous sommes habitués à voir travailler, nous reconnaîtrons bientôt que les chefs-d'œuvre qui sortent de leurs mains sont le fruit de laborieux efforts, que le beau n'est pas réalisé dans leurs œuvres d'un seul coup et comme par le fait d'une sorte d'illumination, mais qu'il s'y manifeste pour ainsi dire peu à peu, au milieu de retouches incessantes, de douloureuses incertitudes et de nombreuses hésitations. Songeons, par exemple, en ce qui concerne les arts plastiques, à toute la distance qui sépare la première idée d'une œuvre d'art, croquis ou maquette, de son expression définitive. Il suffit d'avoir vu à l'œuvre un artiste qui ait véritablement le souci de son art, pour se rendre compte de combien d'efforts, de recherches patientes, d'études de toute sorte, de sacrifices

même et, pour tout dire de travail opiniâtre et prolongé, se paie la production d'un chef-d'œuvre.

Un des plus grands artistes des temps modernes, Ingres, le dessinateur impeccable, bien que doué d'une facilité d'exécution surprenante, n'était jamais satisfait. Un des élèves qui le connut le mieux, M. Amaury Duval, raconte qu'il effaçait souvent, ne craignait pas de recommencer plusieurs fois des morceaux, des figures entières complètement achevées, toujours en quête du mieux, et que, pris de désespoir, il lui arrivait parfois de pleurer comme un enfant devant sa toile. Et c'est l'histoire toujours la même des vrais, des grands artistes. Il nous serait aisé d'en citer, parmi les contemporains, de nombreux exemples.

Mais si nous remontons le cours des âges, nous constatons qu'il en a de tout temps été ainsi, et nous voyons nos demi-dieux d'autrefois soumis au même labeur, aux mêmes incertitudes, aux mêmes hésitations.

On raconte que Ghiberti employa quarante ans à exécuter les portes du baptistère de Saint-Jean, ces portes dont Michel-Ange disait qu'elles étaient dignes d'être les portes du paradis. Rembrandt lui-même, disent ses historiens, changeait et effaçait sans cesse, et passait deux ou trois mois à peindre une tête. Léonard de Vinci abandonna plusieurs de ses ouvrages sans les terminer parce qu'il cherchait, dit Vasari, l'excellence sur l'excellence, la perfection sur la perfection.

Est-ce à dire que l'opiniâtreté, la persévérance et la patience suffisent à l'élaboration de l'œuvre d'art ? Évidemment non. Le génie et l'inspiration tiennent la première place. Mais il n'en est pas autrement dans la science qui ne peut se passer de l'instinct créateur. En art, comme en science, rien ne peut remplacer cette force première qu'est le génie, sans laquelle le raisonnement et la patience ne peuvent rien. Sous ce rapport, science et art se confondent presque.

« Il y a quelque chose d'instinctif et d'inconscient dans la marche de l'esprit, dit M. Guyau, toutes les fois que son objet n'est pas déterminé à l'avance ; or la science, en sa partie la plus haute, ne vit comme l'art même que par la découverte incessante. C'est la même faculté qui fit deviner à Newton les lois des astres et à Shakspeare les lois psychologiques qui régissent le caractère d'un Hamlet ou d'un Othello. »

Nous voyons donc que dans l'art comme dans la science, l'instinct et le génie d'un côté, le raisonnement et l'opiniâtre labeur de l'autre ont leur place.

Et si nous ajoutons que parfois une circonstance heureuse et imprévue, en un mot le hasard, joue un rôle décisif, aussi bien dans une découverte scientifique que dans l'achèvement d'une œuvre d'art, nous aurons marqué d'un trait de plus les analogies nombreuses qui existent entre l'une et l'autre, l'œuvre de science et l'œuvre d'art.

Mais il est encore bien d'autres points de ressemblance

entre la science et l'art. On dit que l'art est personnel, mais la science l'est-elle moins ?

Qu'est-ce qui fait la science ? C'est le savant. Si son œuvre achevée appartient à tous et entre dans le patrimoine commun, il n'est pas moins vrai qu'elle procède de son cerveau et qu'elle porte le reflet de sa personnalité.

On a répété sur tous les tons que le savant avait le grand avantage de pouvoir utiliser, dans sa marche en avant, tous les matériaux amassés par d'autres avant lui. Nous savons, en effet, que toutes les grandes découvertes qui ont transformé le monde, ont été précédées d'une longue série d'efforts préparatoires et qu'il n'en est pas une seule, comme l'a très bien fait remarquer M. G. Lebon, dont on puisse dire qu'elle a été créée par un seul cerveau humain.

Mais croit-on que l'œuvre d'art soit créée d'un façon bien différente et que celle-là au moins procède d'un seul cerveau ? Songez à tout ce que l'artiste reçoit du milieu qui l'entoure, de la civilisation dans laquelle il vit, et surtout du mouvement artistique qui l'a précédé. Je ne vois pas Phidias ou Raphaël au milieu d'un siècle de barbarie. Un grand artiste ne se montre pas sans avoir eu des prédécesseurs immédiats souvent obscurs et que sa gloire, dans l'éloignement des âges, contribue encore à effacer, mais qui lui ont préparé les voies et fourni les moyens d'atteindre plus haut, qui ont été, en un mot, comme la

tige et les rameaux sans gloire de la plante dont il est la glorieuse fleur. Chacune des grandes époques de l'art témoigne de cette vérité.

Il n'est pas douteux que ce qui caractérise l'artiste c'est un véritable besoin de créer. Il est poussé comme malgré lui à produire, et son œuvre, étant données les conditions mêmes de l'art, est une œuvre matérielle. Avant d'être un cerveau, il est une main. Poète, au sens étymologique, veut dire faiseur, fabricant. Le savant, lui, au contraire, semble confiné dans les régions immatérielles de la pensée. Ce qu'il invente, ce qu'il découvre, ce sont les lois qui gouvernent la matière, lois qui ne sont que les relations, les rapports des choses matérielles entre elles. Il est un cerveau, lui. Est-il aussi une main ? Il est facile de montrer que la technique qui est la partie matérielle de la science joue un rôle plus grand qu'on ne pense et qu'on lui doit en somme la plus grande part des progrès modernes. Il serait même curieux de rechercher, dans l'évolution de la science depuis son origine grecque, la part de la recherche concrète et matérielle à côté de celle de la spéculation et de l'abstraction. On y verrait probablement que le progrès se rattache, et se trouve intimement lié, au développement de l'investigation objective, à l'extension des méthodes expérimentales.

De nos jours, cette vérité éclate à tous les yeux ; chaque progrès nouveau est marqué par un perfectionnement de la technique.

La chimie a pris naissance dans les creusets de l'alchimiste. La physique, née de la chimie, ne progressa que lorsque les expériences se multiplièrent et conduisirent à l'invention d'appareils multiples dont chacun consacre une grande découverte.

Au xve siècle, c'est un grand artiste, Léonard de Vinci, qui renoue la tradition expérimentale interrompue depuis Archimède. Il est le précurseur de Galilée.

L'anatomie ne date véritablement que du jour où l'on pratiqua la dissection des cadavres.

La physiologie n'est-elle pas devenue une science nouvelle entre les mains de Claude Bernard qui y introduisit le déterminisme expérimental ? L'étude des mouvements n'a acquis de précision et de certitude que depuis les travaux de M. Marey, basés sur la méthode graphique dont la chrono-photographie n'est qu'une application.

De l'invention du microscope et de la technique si minutieuse qu'exige son emploi date une science nouvelle, l'histologie, dont les progrès ne sont dus qu'au perfectionnement incessant des procédés de préparation.

La médecine ne sortit de l'immobilité où la condamnait l'autorité de Galien et d'Aristote que le jour où elle se dépouilla des préjugés séculaires qui lui faisaient considérer le travail manuel comme dégradant et contraire à sa dignité. Aussi, pendant que les médecins drapés dans leur prétentieuse et ridicule suffisance discutaient gravement en latin sur les humeurs ou les

tempéraments, sur les conjonctions d'astres néfastes ou bienfaisants, et mille autres thèmes obscurs ou puérils, les barbiers auxquels ils abandonnaient dédaigneusement les opérations manuelles, inventaient la chirurgie, et l'un d'eux se nommait Ambroise Paré.

La médecine doit ses plus grands progrès à Cl. Bernard qui inventa la méthode expérimentale, à Laënnec qui inventa l'auscultation, et à Pasteur qui inventa la microbiologie avec les méthodes de culture des microbes.

En résumé, la science ne peut se passer du laboratoire ; c'est là qu'elle est née, c'est là qu'elle progresse, fille de la pensée et du travail des mains.

On oppose parfois la science à l'industrie qui se rapproche de l'art en ce qu'elle est comme lui créatrice. Mais la limite qu'on établit ainsi est purement artificielle. Le savant, en son laboratoire, comme nous l'avons vu, est toujours un technicien, c'est-à-dire un praticien. L'expérience est une industrie en petit. Et l'industrie n'est qu'une expérience reproduite en grand, d'après des règles certaines, d'où l'hésitation de la recherche est exclue.

La science procède par analyse, il est vrai ; elle détruit pour connaître, pour pénétrer dans le mystère de l'intime composition des êtres. Mais ensuite elle trouve dans la synthèse la plus entière confirmation de ses efforts. Et la synthèse est son pouvoir créateur. Le chimiste qui, par la combinaison de ses éléments constitutifs, arrive

à former une substance, ne crée-t-il pas, ne fait-il pas vraiment œuvre d'artiste ? La joie qu'il en éprouve est absolument de même ordre, car elle ne se compose pas seulement de la satisfaction du savant qui a résolu un problème, elle est faite en sa plus grande partie de l'émotion profonde du créateur. Elle est d'autant plus grande que la première expérience une fois réussie, le déterminisme bien établi, elle peut être répétée avec assurance par n'importe quel observateur qui se placera dans des conditions identiques. C'est même ce qui constitue le véritable critérium des faits scientifiquement établis.

Et pour reprendre l'exemple cité plus haut et emprunté à la chimie, le même corps pourra être reproduit, recréé pour ainsi dire d'une façon mathématique, un nombre considérable de fois. C'est là, avons-nous dit, que l'industrie intervient. Mais le simple expérimentateur ou l'industriel, tout habile qu'il soit, n'est pas plus un véritable savant que le mouleur n'est un artiste.

Nous constatons là un rapprochement bien intime entre le vrai savant et l'artiste. Mais le savant n'est encore arrivé qu'à opérer la synthèse des corps bruts. Les rubis et les pierres précieuses sortis dans ces derniers temps des creusets du chimiste ne le cèdent en rien à ceux que le Créateur a cachés dans les entrailles de la terre. Cette création, limitée aux corps inanimés, est encore d'ordre inférieur. Il lui manque le souffle qui anime, l'étincelle qui fait vivre.

Et cependant la science a fait plus que de reconstituer des corps. Si, quittant le domaine de la chimie, nous entrons dans celui de la physique et de la mécanique, nous verrons que la science a créé de toutes pièces, pour ainsi dire, de véritables organismes, depuis l'antique moulin à vent jusqu'à la puissante locomotive, depuis le gracieux bateau à voile qui emprunte sa force au vent qui passe, jusqu'au formidable cuirassé qui ne laisse rien paraître de ses organes moteurs.

Comme les forces de la nature qu'ils mettent en jeu, domestiquées et asservies, ces êtres artificiels ont leur beauté, et celui qui les a créées n'a-t-il pas fait œuvre d'artiste ?

Il est vrai qu'ici l'artiste est un être collectif : il se compose souvent d'une longue succession de générations humaines qui toutes ont apporté leur part à l'œuvre commune.

Mais, comme nous l'avons vu plus haut, ce n'est point là une différence radicale entre la science et l'art qui pousse ses racines au delà de l'individu, au delà même d'une génération.

Faisons un rêve. Si la science arrivait un jour à mettre en action, à son gré, les forces mystérieuses qui constituent la vie, si elle parvenait à créer un être vivant, plante ou animal, si bas qu'il fût dans l'échelle des êtres, le savant ne deviendrait-il pas le suprême artiste, le véritable créateur? C'est parce qu'il ne peut faire mieux que

l'artiste nous donne l'image de la vie. « La fiction, dit M. Guyau, n'est point comme on l'a prétendu une des conditions nécessaires du beau... La fiction, au contraire, en est une limitation. La vie, la réalité, voilà la vraie fin de l'art ; c'est par une sorte d'avortement qu'il n'arrive pas jusque là. Les Michel-Ange et les Titien sont des Jéhovas manqués. »

C'est ainsi que l'art et la science se complètent mutuellement. L'homme par la science ne pouvant créer la vie, s'en donne au moins, par l'art, l'illusion.

CHAPITRE II

L'ART DANS LA SCIENCE, LA SCIENCE DANS L'ART

Nous venons de constater que l'art était avant tout une création matérielle et que dans les progrès de la science une part considérable revenait à cette partie objective et manuelle de la technique et des divers procédés. On en pourrait conclure que la technique est pour ainsi dire la part de l'art dans la science. Car toutes les formes de l'art se tiennent, depuis le plus humble des arts mécaniques jusqu'au plus élevé des beaux-arts. Tous ont un point commun qui est de créer quelque chose qui tombe sous les sens, et ce n'est point abuser des mots que de qualifier art le travail scientifique dans ce qu'il a de matériel. On peut mettre, en effet, beaucoup d'art — et la chose n'est point indifférente au point de vue du résultat — dans une analyse chimique, dans une expérience de physique ou de physiologie, dans une préparation anatomique, dans une coupe microscopique, dans une opération chirurgicale ou dans l'examen d'un malade.

Chaque science en somme se double d'un art, dans lequel tous les vrais savants ont excellé.

Mais si nous ne considérons que les arts plastiques et en particulier l'art du dessin, nous verrons que sans jouer un rôle primordial, il s'applique indistinctement à toutes les sciences et leur est de la plus grande utilité. Le savant qui, dans l'observation des phénomènes naturels, peut joindre à la description écrite qu'il en donne, leur représentation dessinée, double pour ainsi dire ses moyens d'action ; son œuvre plastique fixe, précise et complète son œuvre scientifique. Son observation augmente ainsi d'acuité. La comparaison entre des phénomènes éloignés dans le temps ou dans l'espace est rendue plus facile, grâce à l'image qu'il en a tracée. Cette image seule, par ce qu'elle est morphologiquement superposable à la nature, peut rendre la physionomie entière d'un objet ou d'un phénomène mieux qu'aucune description ne le saurait faire, si minutieuse fût-elle.

A défaut du dessin, la photographie rend aujourd'hui des services analogues. Et il y a lieu d'insister ici sur le rôle chaque jour grandissant que la photographie, qui est une forme de l'art, joue dans les sciences. Mais il faut distinguer entre les deux procédés de représentation graphique. L'un et l'autre ont leurs avantages ; l'un et l'autre leurs inconvénients. Le dessin, par exemple, exécuté par le savant lui-même, l'emporte de beaucoup sur la photographie, car il vaut ce que vaut

l'homme ; il n'est point une opération mécanique aveugle et quelquefois trompeuse, il est révélateur du génie scientifique, il est le résultat de l'art et de la science confondus, il procède autant du cerveau que de la main. Cette fusion du savant et de l'artiste en une même individualité, je me plais à le répéter, n'a jamais été portée au plus haut degré que chez Léonard de Vinci, auquel on doit, ainsi que l'a bien démontré M. Gabriel Séailles, faire remonter les origines de la science moderne, cent ans avant Galilée, Bacon et Descartes.

Mais ce qui fait le grand avantage du dessin dans les conditions que je viens d'exposer, c'est-à-dire lorsqu'il est de la main d'un maître, devient un véritable danger lorsqu'il est exécuté par un artiste sans talent ou par un savant incomplet. C'est alors que le document photographique impersonnel acquiert une inestimable valeur. On l'a bien vu à la façon dont la photographie s'est répandue, s'est mêlée à toutes les sciences dont elle est devenue l'auxiliaire indispensable, sans parler même de ses perfectionnements plus récents, la chrono-photographie et la radiographie. Pour en montrer l'importance, il faudrait passer en revue toutes les sciences. Et pour l'histoire de l'art elle-même quels inappréciables services la reproduction photographique ne rend-elle pas? On n'est pas encore arrivé à la perfection puisqu'on ne peut rendre la couleur d'un tableau. Mais quelle supériorité néanmoins sur les anciennes gravures, copies toujours

infidèles et au sujet desquelles on peut répéter sans crainte de se tromper le dicton « Traduttore, traditore ».

Si l'art rend à la science d'incontestables services, la réciproque est également vraie. Et c'est ce côté de la question que je me propose d'examiner tout spécialement et avec quelques détails.

Je voudrais montrer quelle salutaire influence la science est destinée à exercer sur l'art, et que, loin de la fuir, l'art doit trouver aujourd'hui en elle une des conditions essentielles de sa propre existence et de ses progrès futurs.

Dans toute œuvre d'art, il y a deux choses : l'invention et l'exécution. L'œuvre d'art est la traduction d'une idée dans un langage matériel. Pour citer la sculpture en exemple, les formes sont les moyens d'expression que possède l'artiste pour exprimer sa pensée.

Deux éléments entrent donc dans la composition de l'œuvre d'art : la pensée et sa traduction, l'art et le métier. Mais il faut ajouter que ce sont là deux parties d'un même tout, aussi indissolublement unies que l'âme et le corps dans la nature humaine et aussi indispensables l'une que l'autre à sa constitution.

Et si, d'un côté, la conception première, l'idée créatrice naît dans le cerveau de l'artiste sans apprentissage spécial, la forme matérielle dont elle doit être revêtue ne saurait exister sans de fortes et multiples études, et c'est là que la science devient nécessaire.

Sur ce point, il est, je crois, peu de dissidents. Tout le monde est d'accord pour dire qu'on ne peut savoir son métier, en art comme en autres choses, qu'à la condition de l'apprendre tout d'abord. Ce sont préceptes néanmoins qu'il est bon de répéter aujourd'hui. Mais je donne ici au mot métier une signification plus étendue que celle qu'il comporte généralement et qui consiste dans la connaissance approfondie de l'emploi des couleurs, du maniement de la glaise, ou encore de la taille du marbre. Ceci est la partie la plus matérielle de l'art. Mais il faut en plus que l'artiste ait à sa disposition les moyens d'expression appropriés. Dans les arts plastiques, par exemple, il faut qu'il apprenne à connaître ces formes matérielles qui deviendront comme le langage qu'il doit parler. Et ces connaissances qui lui sont indispensables font en réalité partie intégrante du domaine scientifique. Il ne faut pas se laisser effrayer par les mots. Qui dit savoir dit science. Et l'artiste atteindra d'autant plus sûrement le but qu'il se propose qu'il saura davantage, qu'il aura à sa disposition un plus grand nombre de moyens pour exprimer sa pensée et qu'il en disposera plus librement.

Théophile Gautier ne disait-il pas que s'il écrivait bien, c'est qu'il avait beaucoup appris et qu'il possédait un vocabulaire plus riche.

Et si nous continuons à envisager les arts plastiques, qui nous occupent exclusivement ici, nous trouverons, en

remontant le cours des âges, et en jetant un coup d'œil sur l'évolution et les vicissitudes diverses qu'ils ont subies, les enseignements les plus clairs et les plus probants.

Dans l'antiquité, Platon lui-même dit qu'en ce qui concerne les arts dont le but est l'imitation, la perfection de leurs ouvrages dépend de l'égalité qui se trouve entre l'imitation et la chose imitée. Aristote émet les mêmes idées. Et ces philosophes ne faisaient que reproduire l'opinion généralement admise par les Grecs que la vérité de l'imitation était le premier mérite d'une statue.

Il est vrai que cette opinion émise par Emeric David dans un livre trop peu lu aujourd'hui, a été vivement combattue par Quattremère de Quincy et Ch. Lévêque qui veulent que les artistes grecs aient été guidés, non par la nature, mais par un idéal en dehors et au-dessus d'elle. Les témoignages sur lesquels s'appuie Emeric David n'en subsistent pas moins. Ils sont nombreux. Il sera instructif d'en citer quelques-uns :

« Myron avait fait une vache. Elle était si vraie que les troupeaux, disait-on, s'y trompaient. Anacréon dit de cette figure : « Berger, mène paître tes vaches plus loin, de crainte que tu n'emmènes avec elles celle de Myron. — Non, Myron ne l'a pas modelée, le temps l'avait changée en métal, et il a fait croire qu'elle était son ouvrage. — Si ses mamelles ne contiennent point de lait, c'est la faute de l'airain ; ô Myron, ce n'est pas ta faute ! »

« Le même sculpteur avait fait la statue iconique de

Ladas. Il avait représenté cet athlète courant. Cette figure était d'une vérité admirable comme tous les ouvrages de Myron. On disait que le souffle agitait les poumons de l'athlète, que la statue allait quitter sa base, qu'elle s'élançait pour saisir la couronne... Que disait-on d'un cheval de Lysippe? Voyez ce cheval prodige d'imitation, sa tête superbe, le feu qui sort de ces naseaux; si un cavalier veut le presser des talons, il va l'emporter dans la carrière, car ce bronze a la vie.

« On disait d'un satyre endormi, modelé par Stradonicus : Ce satyre n'est pas un ouvrage de Stradonicus; l'artiste l'a pris tout endormi, et l'a posé sur cette pierre. — Il dort, parles-en tout bas crainte que tu ne l'éveilles. — C'est le statuaire qui l'a endormi; pousse-le, tu l'éveilleras....

« On disait en général d'une statue : elle trompe le sens, elle fait illusion, comme cela doit être. On voulait y voir la vie et la respiration. »

Nous pourrions multiplier les citations analogues : « Pour réunir enfin, dit Émeric David, dans une même allégorie, le précepte le plus important de l'art et son plus bel éloge, on inventa la fable de Pygmalion. »

N'est-il pas curieux de retrouver aussi nettement définies ces idées d'imitation scrupuleuse de la nature à une époque qui a laissé dans l'art une trace si glorieuse, et dont la perfection des œuvres demeurées encore aujourd'hui sans rivales, ont conduit les modernes à pen-

ser, avec Quattremère de Quincy et Ch. Levêque, que ces inimitables artistes avaient modifié, corrigé, perfectionné la nature, alors qu'ils se contentaient de la copier dans ce qu'elle avait, il est vrai, de plus irréprochable et de plus parfait ?

Plus tard, lorsque l'art romain, héritier de l'art grec, eut sombré avec la chute de l'Empire d'Occident, et qu'après de longs siècles de barbarie, l'art commença à sortir de son engourdissement, on le vit, au seuil du moyen âge, d'abord tâtonnant, chercher des formules à Rome ou à Byzance. Mais il n'atteignit tout son éclat que vers le XIIIe siècle, lorsque les artistes, qui peuplaient nos cathédrales de tout un monde de statues, puisèrent leurs modèles autour d'eux, dans la nature, et, aussi bien dans la construction de leurs figures que dans le choix de l'ornementation, devinrent de sincères et admirables réalistes.

Et plus tard encore, lorsque cet amour de la nature se porta sur un objet plus haut dont le culte domine l'art tout entier, sur la forme humaine dépouillée de ses voiles, dans la splendeur de sa nudité, nous assistons à ce grand renouveau qui d'Italie a gagné toute l'Europe et que l'on a désigné du nom symbolique de Renaissance.

Ainsi partout où l'art a fleuri nous retrouvons le culte du vrai, l'amour de la nature.

Mais, me dira-t-on, tous ces grands épris de la nature étaient-ils pour cela des savants ?

Qu'on me permette de poursuivre ma démonstration. Remarquons encore qu'aux diverses époques de l'art, l'imitation de la nature a eu une influence décisive sur son évolution. Nous la retrouvons, en effet, au début lorsque l'art progresse ; quand il décline c'est qu'il s'en éloigne. Chacune des périodes de l'histoire de l'art comprend ces deux phases. Tout d'abord l'artiste n'a qu'un but, celui de rendre avec une perfection de plus en plus grande le modèle qu'il a sous les yeux. Son seul maître est la nature. Et, dans toutes ses compositions, quelques variées qu'elles soient, c'est dans cette mine si féconde qu'il puise pour rendre sa pensée. A ce moment, l'art est individuel. Chaque artiste a sa manière propre de rendre ce qu'il voit. C'est la phase d'ascension. L'art progresse.

Puis un jour — la chose est fatale — un artiste arrive à une perfection qui soulève l'admiration générale. Son succès fait naître l'envie et, sur sa trace, se pressent les geais qui se parent des plumes du paon. Sa gloire attire les jeunes autour de lui. Il fait école. Au lieu de chercher leur inspiration dans la nature, les apprentis de l'art la cherchent dans ses œuvres qu'ils imitent ou copient. Le maître est né. Et avec lui la tradition, l'académie, le poncif. Dès ce moment, c'est le déclin de l'art, c'est la décadence qu'un retour seul à la nature permet d'arrêter quelquefois.

Il est donc démontré par l'histoire que l'étude de la nature peut seule faire progresser l'art.

Or cette étude de la nature, et c'est là où je veux en venir, qu'est-ce sinon l'unique objet, la seule préoccupation de la science ?

L'histoire dit aux artistes : Si vous avez le souci de votre art, observez avec soin, étudiez la nature, copiez-la, avant tout faites vrai. Le progrès est à ce prix. Mais cette recherche de la vérité, quels sont les moyens que l'homme possède pour s'y livrer, si ce n'est ceux que la science met à sa disposition ?

L'artiste donc, s'il ne veut pas, à lui tout seul, et pour son compte personnel, refaire la science, aurait grand tort de la négliger.

On conviendra facilement je pense, que l'artiste n'est rien, ne peut rien sans la nature. Mais je prévois l'objection. Pour la comprendre et la copier est-il besoin d'être si grand clerc ? Et ne suffit-il pas à l'artiste de se placer en face d'elle et de la regarder ? Pourquoi des études qui paraissent plutôt destinées à suppléer à son observation ? La bonne mère nature n'est-elle pas toujours présente, et, si l'artiste en a besoin, n'est-il pas toujours assuré de la trouver prête à le servir pour le plus grand profit de son œuvre ?

Que l'on ne s'y trompe pas, la nature ne livre pas son secret à ceux qui passent. C'est la Gœa de la mythologie antique qui ne se découvre que devant ses fervents.

En effet, bien observer et bien voir n'est pas aujourd'hui chose si simple et si facile qu'on le suppose.

L'éducation, les préjugés de toutes sortes acquis ou héréditaires, l'étude des maîtres ont mis devant nos yeux un prisme qui déforme les objets et dont nous ne pouvons que bien difficilement nous défaire. Ce que nous voyons dans la nature est plus l'image mentale que nous portons en nous réveillée par la présence de l'objet, que l'image vraie de l'objet ou du phénomène que nous observons. Il y a longtemps déjà que Montaigne a dit : « c'est l'esprit qui oye et qui veoid », ce que Peisse a excellemment traduit en disant : « L'œil ne voit dans les choses que ce qu'il y regarde et il ne regarde que ce qui est déjà en idée dans l'esprit. »

C'est-à-dire que nous ne voyons les choses que comme nous avons appris à les voir, et nous ne retenons de l'image qui frappe notre rétine que ce qui est en accord avec l'image mentale préconçue et créée par l'éducation.

Voir les choses telles qu'elles sont dans la réalité n'est point le fait d'un esprit vulgaire. Et c'est la science qui nous donnera les moyens de bien voir et de bien observer par nous-mêmes. C'est la science qui nous délivrera des lunettes d'autrui.

CHAPITRE III

LA SCIENCE ET LES ARTISTES

L'histoire comme la théorie sont donc d'accord pour nous montrer les services que la science rend aux arts. Mais, poussant plus loin notre enquête, nous pouvons recueillir l'opinion des premiers intéressés, celle des artistes eux-mêmes. Or les partisans de l'art appuyé sur la science sont nombreux, aussi bien parmi les anciens que parmi les modernes et comptent les plus grands noms. J'en citerai quelques exemples.

Dès les débuts de la peinture en Italie, Cennino Cennini, l'auteur du *Livre de l'Art*, manuel des peintres giottesques, écrivait que la véritable entrée de l'art était « la porte triomphale de l'étude de la nature [1] ».

Léonard de Vinci, génie universel, ne nous a pas seulement laissé sur les différentes branches de la science et en particulier sur l'anatomie qui n'en était encore qu'à ses débuts, les observations les plus étendues, telle-

[1] Cité par Bayet, *Précis d'histoire de l'Art*, p. 197.

ment en avance sur son siècle qu'elles rejoignent presque le nôtre ; il nous a donné en outre, dans un passage souvent cité, la formule exacte des relations de la science et de l'art, formule que nous pouvons prendre aujourd'hui pour règle :

« D'une manière générale, dit-il, la science a pour office de distinguer ce qui est impossible de ce qui est possible. L'imagination livrée à elle-même s'abandonnerait à des rêves irréalisables. La science la contient en nous enseignant ce qui ne peut pas être. Il ne suit pas de là que la science renferme le principe de l'art, mais qu'on doit étudier la science ou avant l'art ou en même temps, pour apprendre dans quelles limites il est contraint de se renfermer. »

Ce qui distingue la science anatomique de Léonard de Vinci, c'est qu'elle n'est pour lui que l'introduction à l'étude de la vie.

Le livre qu'il avait rêvé d'écrire pour les artistes et dont nous ne possédons que des notes éparses et non coordonnées, bien qu'en nombre considérable, aurait été, si nous en jugeons par ces notes mêmes, véritablement le livre de la science du nu. L'étude des attitudes et des mouvements les plus variés, y aurait tenu la plus large place.

Il est curieux de remarquer avec quelle ardeur les artistes de la Renaissance se livrèrent à l'étude de l'anatomie. C'était le temps où cette science commençait

seulement à chercher dans la dissection des cadavres humains les seules bases solides qu'elle pût avoir.

De combien de tâtonnements, de combien de difficultés matérielles, sans compter les obstacles nés des préjugés sociaux, furent entourés ces débuts! La collaboration active des artistes de cette époque fut pour les premiers anatomistes du plus grand secours.

Marc Antonio della Torre, éminent philosophe, qui enseignait à Pavie et un des premiers à étudier l'anatomie, fut, au dire de Vasari, « admirablement servi par le talent de Léonard pour faire un livre de dessins au crayon rouge rehaussé à la plume ; on y voyait représentée toute l'ossature, sur laquelle étaient disposées, dans leur ordre, toutes les parties nerveuses et musculaires[1]. »

C'est Benvenuto Cellini lui-même qui nous apprend, dans ses Mémoires, combien il fut lié avec les anatomistes Vidus Vidius et Bérenger de Carpi, et comment il partageait leurs travaux.

Enfin la tradition attribue au Titien les fort belles planches du Livre du célèbre anatomiste André Vésale. On sait aujourd'hui qu'elles sont d'un de ses élèves, Jean Calcar, et n'en ont pas moins une grande valeur artistique.

Mon intention n'est point d'exposer ici l'œuvre anato-

[1] Vasari, t. IV, p. 13.

mique des artistes. Elle est plus importante qu'on ne le croit. Presque tous les artistes de la Renaissance, Michel-Ange et Raphaël à leur tête, sans parler de Léonard de Vinci à qui on revient toujours, y ont leur part. Elle démontre, avec la dernière évidence, cette union intime de la science et de l'art que nous préconisons.

Je voudrais seulement rapporter comment cette union a été comprise par quelques grands artistes.

Albert Dürer donne les conseils suivants à celui qui se consacre à l'étude du dessin :

« Applique-toi à observer la nature, laisse-toi guider par elle et ne t'en laisse pas détourner pour suivre ton bon plaisir, *en te figurant que tu trouverais mieux toi-même*. Car alors tu ferais fausse route.

« En vérité l'Art a ses racines dans la nature. Celui qui l'y cherche, l'y trouve... »

Et ailleurs :

« L'art du vrai se trouve seul dans la nature ; tu pourras, l'ayant en main, éviter beaucoup de fautes dans ton œuvre.

Tu te garderas bien de penser *faire quelque chose de plus parfait que l'œuvre que Dieu a forgée*, car toutes les œuvres tendant à ce but seront sans force et sans vigueur. On peut donc affirmer que *personne ne peut exprimer la beauté de son propre sens et par sa seule pensée*, et qu'il est nécessaire que cette beauté qu'il croira tirer de son propre fonds ait été auparavant mise en lui

par l'étude et par une soigneuse et diligente imitation de la nature. »

J'ai souligné dans ces deux citations les passages qui montrent combien le maître allemand était loin de la théorie de l'idéal telle qu'elle a été formulée par les modernes et comment il ne voyait rien de plus beau que la nature elle-même.

Un peintre anglais du XVIII[e] siècle, Sir Josué Reynolds, a exprimé la même idée avec plus de précision encore :

« L'étude de la nature, dit-il, est le commencement et la fin de la théorie de l'art. C'est dans la nature seule qu'on peut trouver cette beauté qui fait le grand objet du peintre, et ne doit être cherchée nulle part ailleurs.

Il est aussi impossible de se former l'idée d'une beauté supérieure à celle qu'offre la nature, qu'il l'est de concevoir celle d'un sixième sens ou de quelque autre perfection au-dessus de la portée de l'esprit humain[1]. »

« La nature est et sera toujours, dit-il, dans un de ses discours sur la Peinture, la seule source inépuisable dont toutes les perfections doivent tirer leur origine. »

Nous trouvons chez les artistes contemporains les mêmes idées formulées avec non moins de force.

Ingres, que nous voyons aujourd'hui à travers tant de préjugés, était loin d'être un chaud partisan des étude anatomiques. Ce qui ne l'empêchait pas de dire :

[1] Notes de Reynolds, dans *l'Art de peindre* (de arte graphicâ), de Dufresnoy.

« Il faut trouver le secret du beau par le vrai », et encore : « Il faut donner de la santé à la forme. »

Nul plus que lui ne réprouvait la manière et le chic. Il voulait que l'artiste se contentât de copier la nature servilement, convaincu qu'il n'y avait pas de beauté en dehors d'elle. Il prétendait n'avoir d'autre souci que de se conformer à ces principes et se défendait énergiquement de toute tendance à reproduire un idéal quelconque. Rien n'est plus curieux à ce propos que la scène qui se passa entre lui et Granger, un de ses anciens camarades, devant le tableau d'Œdipe. M. Amaury Duval raconte ainsi le fait :

« A peine entré, Granger fit force compliments à M. Ingres sur son tableau d'Œdipe.

« Je reconnais ton modèle, lui dit-il.

— Ah ! n'est-ce pas ? C'est bien lui.

— Oui, mais tu l'as fièrement embelli !

— Comment, embelli ! Mais je l'ai copié, copié servilement.

— Tant que tu voudras, mais il n'était pas si beau que cela. »

« Il n'y avait rien de plus curieux que de voir l'exaspération de M. Ingres, qui, devant ses élèves, s'entendait accuser de ne pas suivre ses propres doctrines.

Aussi comme il s'emportait !

« Mais vois donc, puisque tu te rappelles, c'est son portrait...

— Idéalisé... »

Ce mot fut le dernier coup, d'autant plus que Granger disait cela fort galamment et comme un éloge.

« Enfin ! dit M. Ingres, penses-en ce que tu voudras ; mais j'ai la prétention de copier mon modèle, d'en être le très humble serviteur, et je ne l'idéalise pas... »

« La haine de toute beauté de convention, ajoute plus loin M. Amaury Duval, était poussée chez M. Ingres à un tel point qu'il avait érigé en principe absolu la règle de copier, copier servilement ce qu'on avait sous les yeux[1]. »

Rude, l'illustre sculpteur, mettait tous ses soins à copier exactement la nature. L'anecdote que nous rapportons un peu plus bas en est une preuve indiscutable.

Un de ses élèves, aujourd'hui un de nos plus grands statuaires, M. Frémiet, me disait dernièrement combien Rude leur enseignait l'amour du vrai, le respect de la nature, et comment lui-même plaçait au-dessus de toutes les productions artistiques la beauté qui se trouve dans la nature elle-même.

Un jour, raconte M. Frémiet, entre, dans l'atelier où Rude travaillait avec ses élèves, un italien qui venait se proposer comme modèle. A peine est-il déshabillé que le maître est frappé des ressemblances de ce jeune homme avec le célèbre torse de Phidias, l'Ilissus dont

[1] *L'Atelier d'Ingres*, par Amaury Duval. Paris, 1878, p. 89.

le moulage était près de là. Il fait part de cette remarque à ses élèves, et place le modèle vivant dans la même attitude, tout près du plâtre. Et Rude alors n'eut pas de peine à montrer combien la nature est encore supérieure à l'œuvre de Phidias lui-même. A côté du modèle, l'Ilissus « dégringolait ».

Rude, pour bien montrer à ses élèves l'importance de la construction anatomique de l'ensemble, avait coutume de leur dire : « Lorsque la nuit vous voyez arriver de loin un de vos amis, vous le reconnaissez sans qu'il vous soit besoin de percevoir les traits de sa physionomie et les détails de son costume. Ça, c'est la charpente, c'est l'anatomie. »

La nécessité d'un dessous anatomique précis a été préconisée par plus d'un grand sculpteur. Barye, le maître animalier, ne procédait pas autrement, ainsi qu'en témoigne M. Frémiet. Le fait est ainsi rapporté par M. Guillaume : « M. Frémiet, étant allé en 1846 visiter Barye, se trouva en présence du *Lion assis*, qui n'était encore qu'à l'état d'ébauche. Toutes les lignes en étaient arrêtées. La préparation était anatomique. Ce n'était pas si l'on veut le squelette lui-même avec tous les détails, mais bien le crâne, la colonne vertébrale, la cage des côtes, les os des membres antérieurs et postérieurs mis en place et rigoureusement déterminés dans leurs conditions normales. Cette larve de lion, ce spectre vivant et décharné, avait, paraît-il, quelque chose de fantastique et de souveraine-

ment imposant. M. Frémiet en a conservé un souvenir très vif, en est resté profondément frappé. En effet, bien que la forme n'existât pas encore, l'idée du lion était irrévocablement fixée rien que par les proportions et par l'ossature, indispensable support du reste[1]. »

Nous retrouverons plus loin la même idée dans les notes de M. Gérôme.

J'ai recueilli de la bouche de M. Frémiet lui-même une confession que pour l'instruction des jeunes générations d'artistes je désire consigner ici :

« J'ai passé plusieurs années de ma jeunesse, me dit-il, à faire un métier que beaucoup considéreront peut-être comme bien infime et bien ingrat. Je dessinais au Muséum, pour l'atlas d'anatomie comparée de de Blainville, des ossements à l'aide du diagraphe. Le but scientifique que poursuivait l'auteur exigeait l'usage de cet instrument qui me permettait de reproduire, avec toute la rigueur d'un décalque, les pièces anatomiques.

« Je vous avouerai que c'était plutôt par besoin que par goût que je me livrais avec ardeur à ce travail qui était d'ailleurs assez maigrement rétribué.

« Eh ! bien, aujourd'hui, je bénis la nécessité qui me fit travailler ainsi pendant trois ou quatre ans. Et je considère que ce fut pour moi le meilleur apprentissage du métier d'artiste. Cette nécessité où l'instrument me met-

[1] E. Guillaume, *Notices et discours*, p. 240.

tait de serrer de très près la réalité, cette obligation de faire vrai, cette communion intime avec la nature ont eu certainement la plus grande influence sur toute ma carrière.

« Dans le même ordre d'idées, j'ai fait une remarque qui peut-être vous intéressera.

« En consultant l'œuvre d'Holbein, j'ai constaté que les portraits des princes et des grands seigneurs ne valent rien à côté des autres qui représentent des personnages d'une condition inférieure et qui sont d'un si merveilleux dessin.

« Ces inégalités dans l'œuvre d'un maître aussi habile s'expliquent suivant moi d'une façon bien simple, et je reste persuadé qu'Holbein, pour assurer et préciser son dessin, employait d'habitude le procédé de la vitre. Or ce procédé exige, de la part du modèle, quelques condescendances que le peintre, par respect, n'osait point demander aux grands seigneurs. Ingres, ainsi, dessinait à la vitre. »

Carpeaux, le sculpteur puissant dont la fougue paraît à peine contenue, avait tout le temps le compas à la main. Il mesurait beaucoup. Au dire d'un de ses élèves, aujourd'hui un grand maître aussi, le sculpteur Dalou, il mesurait jusqu'aux mèches de cheveux. Il mettait tant de conscience à copier la nature qu'il ne travaillait jamais en l'absence du modèle. Dans l'édification d'une statue, il apportait la plus grande importance à la construction, à la mise en place : « Le difficile, disait-il, n'est pas de modeler un œil, mais de le bien placer. »

Il écrivait à un peintre de ses amis : « Que la nature soit ton guide constant ! Vis avec elle, étudie-la sans cesse. Pas un coup de crayon, pas un coup de pinceau sans l'avoir sous les yeux. Elle seule donne la vie[1]... ! »

« Si mouvementés que soient les personnages de Carpeaux, dit M. Guillaume, la structure en est toujours irréprochable, l'ensemble exact et le détail correct. D'ailleurs, en présence de la nature, il procédait avec une sûreté mathématique... Qu'on ne s'y trompe pas, Carpeaux a dû à sa science profonde, quoiqu'elle soit toujours voilée, d'avoir créé des œuvres qui se sont imposées bien plus qu'elles n'ont été acceptées, et qui, par leur fond solide, inattaquable, sont destinées à durer[2]. »

M. Dalou a gardé de son maître Carpeaux l'amour et le besoin du compas.

Toutes ses œuvres dans chacune de leurs parties ont été mesurées avec un soin minutieux. Il se rapproche autant qu'il le peut du modèle choisi, et n'est satisfait que si de justes proportions et d'exactes mesures donnent à son œuvre l'accent de la vérité.

Il travaille entouré de compas de toutes dimensions auxquels il a incessamment recours pour mettre chaque détail, chaque forme bien à sa place.

[1] *J.-B. Carpeaux*, par E. Chypeau, p. 176.

[2] Guilllaume, *Supplément aux sept premières éditions du « Dictionnaire général de Géographie et d'Histoire »*, par Ch. Dezobry et Th. Bachelet.

Si, dans le travail de la composition, il a, comme tous les grands artistes, de nombreuses hésitations, s'il cherche constamment le mieux, s'il retouche, modifie, détruit même et recommence bien des fois avant de se déclarer satisfait, il n'en est plus de même une fois l'esquisse bien arrêtée et précisée, selon sa coutume, d'après le modèle.

Alors, c'est sûrement, méthodiquement, je dirai même scientifiquement, que le maître, dès la première touche jusqu'à la fin, conduit son travail sans se presser, sûr de lui-même. A chaque séance, l'œuvre se complète et se précise, sans repentirs ni retouches. Chaque coup de pouce ou d'ébauchoir porte. Et sans précipitation l'œuvre s'achève, semblable à ces beaux fruits dont un heureux climat favorise la croissance régulière et qui, parvenus à maturité, se détachent de l'arbre sans effort.

Un maître de la peinture de la vie champêtre qui est en même temps un poète et un écrivain de premier ordre, M. Jules Breton, a écrit plusieurs volumes du plus haut intérêt pour la psychologie de l'artiste. On y trouve les renseignements les plus précieux sur la genèse des œuvres d'art, la technique, les théories esthétiques et l'histoire de l'art. Il s'est consulté lui-même, il a analysé ses impressions et ses procédés, il a jugé les œuvres de ses confrères, et s'est fait une esthétique fondée sur l'expérience. Eh bien ! Ce peintre dont l'œuvre tout entier trahit la recherche inquiète de l'idéal le plus élevé, qui au-dessus de la matérialité des êtres tâche d'atteindre

le sentiment et la vie qu'ils expriment, ce poète ennemi de tout plat réalisme, qui a écrit sur la peinture de la vie des êtres et des choses des pages vibrantes, affirme la nécessité de la science à la base de l'œuvre d'art.

« Le caprice seul, dit-il, est impuissant à rien produire de durable. La nature a des lois essentielles qu'il *est absolument nécessaire de connaître et d'approfondir*. L'observation de ces lois, loin de nuire à l'originalité de chacun, ne fait que la développer en intensité et lui permettre sans danger les plus grandes audaces[1]. »

Il est impossible de formuler avec plus de précision l'utilité première et le rôle préservateur de la science dans les arts. C'est exactement la même idée que Léonard de Vinci avait émise dans un passage que nous avons rapporté plus haut.

M. Jules Breton répudie naturellement le *chic* et la *manière*. Si l'esquisse est faite précipitamment et d'inspiration, l'achèvement de l'œuvre est le résultat de la raison, du savoir et de la patience.

« Arriver à ce résultat qui paraît si simple (l'œuvre finie) est tout ce qu'il y a de plus difficile. Il n'est réalisé que par les forts. Savoir finir c'est faire des chefs-d'œuvre. La pochade promet tout, elle ne réalise rien... »

Et le maître fort de son expérience conclut : « On ne crée pas une œuvre véritable sans mettre de l'ordre dans

[1] *Nos peintres du siècle*, par Jules Breton, p. 203.

sa création. Pour être durable, elle ne doit pas être improvisée. »

Mais parmi les artistes modernes il n'en est pas qui se soient prononcés dans cette question avec plus de vigueur que MM. Guillaume et Gérôme, le premier dans ses ouvrages, le second dans des conversations qu'il a pris la peine de résumer lui-même et que je suis heureux de pouvoir mettre ici sous les yeux du lecteur.

Voici ce que m'écrit M. Gérôme :

« Mon cher Docteur,

« Je vous envoie quelques observations que vous m'avez « demandées au sujet des rapports qu'il y a entre l'art « et la science. J'ai déjà souvent causé avec vous sur « ce sujet et je vous résume ici ce que je vous ai déjà dit, « avec quelques exemples à l'appui.

« Quand on est jeune et par conséquent sans expé-« rience, on se livre à un art de sentiment, et on a la « fausse idée qu'il doit en être ainsi, que trop d'étude, « trop de vérité enlèvent aux œuvres la vie et le mouve-« ment. Quand on a vieilli sous le harnais, quand on a « beaucoup travaillé, beaucoup observé, beaucoup com-« paré, les idées changent complètement, et on arrive à « des conclusions absolument opposées à celles de jadis, « à la suite de tentatives nombreuses et réitérées.

« Un de nos plus grands sculpteurs, Rude, était l'ami « de Monge, le mathématicien ; un jour que celui-ci était

« dans l'atelier, Rude lui dit, en lui parlant du modèle « qu'il employait en ce moment : Comme on ferait une « magnifique statue, si on pouvait rendre cette belle nature « exactement et au plus près ! — Rien n'est plus facile, « reprit Monge, allons acheter des compas..... Et c'est de « ce moment que Rude est devenu le grand sculpteur, « qui honore l'école française ; c'est qu'il n'y a qu'une « chose qui soit vraiment belle et bonne, c'est la Vérité, « et pour arriver à la rendre les moyens les meilleurs « sont les moyens mathématiques.

« La nature seule a des audaces au-dessus de tout « esprit humain, elle seule est originale et pittoresque. « C'est donc à elle qu'il faut nous attacher, si nous vou- « lons intéresser et émouvoir le spectateur.

« Quand un sculpteur monte une figure, s'il a pris « avec soin les principales dimensions, bien mis à leur « place les têtes d'os, il est tout étonné, bien qu'il n'y « ait encore que des masses informes, de voir que c'est « déjà ressemblant au modèle, que l'œuvre est déjà très « avancée et que l'exécution n'est pour ainsi dire qu'une « question d'heures de travail.

« Voici une petite histoire qui m'est personnelle et que « je crois vous avoir déjà racontée. J'avais fait un tableau « représentant un muezzin chantant la nuit, au clair de « la lune, sur le minaret. Le ciel était relativement assez « grand pour le reste du tableau, et j'avais imprudem- « ment placé les étoiles à tort et à travers, n'importe

« comment et n'importe où. J'y avais pris beaucoup de « peine, et mon travail terminé je m'aperçus qu'il était « très mauvais, détestable même, malgré tous les soins « que j'avais pris pour arriver à bien. Et alors qu'ai-je « fait ? J'ai tout simplement porté à mon confrère Janssen « l'astronome, un croquis du tableau, le priant de me « dessiner exactement, avec leurs grandeurs diverses, « les étoiles d'une portion de la carte du ciel ; et le pro- « blème fut résolu à ma satisfaction, car la science aidant, « j'avais parlé le langage de la vérité.

« Vous qui vous êtes occupé sérieusement des lois du « mouvement, qui avez pu constater la convention qui a « présidé à tout ce qui s'est fait jusqu'ici dans ce genre, « vous ne vous étonnerez pas si je vous dis que je ne peux « plus regarder les tableaux des époques encore près de « nous, dans lesquelles se trouvent des chevaux soit au pas, « soit au galop, car non seulement ils sont faux dans leurs « allures, mais archifaux dans les dimensions relatives « des diverses parties du corps : oh ! la routine... Eh « bien, il y a encore des gens qui protestent contre la « photographie instantanée !

« On ne peut, disent-ils, percevoir certains moments « d'un mouvement rapide, et ils le croient, car ils sont « un peu aveugles, et que d'ailleurs ils n'ont jamais « regardé ; tandis que les Grecs avaient vu et les cou- « reurs et les chevaux dans leurs allures ; tandis qu'aussi « les Japonais ont vu les oiseaux et leur vol ; mais voilà ;

« depuis des siècles et des siècles nous avons été élevés « de père en fils dans le mensonge, et quand on nous « parle le langage de la vérité, nous ne le comprenons « pas ; mais les temps sont proches, et depuis trente ans « nous avons fait de grands progrès, et nous continue- « rons malgré tout, contre vent et marée, la marche en « avant. La photographie, cette admirable découverte du « XIXe siècle, nous aidera dans nos efforts, et j'estime que « dans peu de temps on aura vaincu toutes les résis- « tances et toutes les mauvaises volontés.

« Permettez-moi de rappeler un vieux souvenir, qui date « de vingt-cinq ans, c'est-à-dire antérieur à la photogra- « phie instantanée : J'étais à New-Market et je voyais dans « la plaine entraîner des chevaux de course quatre par « quatre. Ils passaient devant moi de profil, et comme « je regardais avec attention j'aperçus, non sans étonne- « ment, un enchevêtrement singulier des jambes de ces « chevaux à allures rapides, formant une espèce de roue « sous le ventre des animaux. En rentrant je fis plusieurs « croquis de même dimension dans tous les moments « d'un mouvement de galop ; je les décalquai les uns « derrière les autres, et l'effet vrai était reproduit. On « s'étonne que des artistes de grande valeur comme Géri- « cault et Horace Vernet se soient arrêtés toujours à un « mouvement commun et routinier, quand la moindre « observation un peu sérieuse aurait dû leur ouvrir les « yeux.

« Je suis obligé de conclure que nous n'avons pas « comme les Grecs et les Japonais le sens de l'œil très « développé, et qu'il n'est pas dans la nature de notre « esprit d'observer avec assez d'attention pour retenir les « aspects de la nature dans ses mouvements rapides.

« Pour terminer ces observations, j'estime qu'il ne sau- « rait y avoir d'œuvre durable et sérieuse, si elle n'est « basée sur la raison et la mathématique, s'il n'y a pas « alliance intime entre l'art et la science. »

Dans une magistrale étude sur le sculpteur Barye, M. Eugène Guillaume aborde cette question des rapports intimes de la science et de l'art. Il montre dans l'œuvre du maître animalier la part considérable qui revient au savoir et à la méthode scientifique ; il soutient la cause que nous défendons ici avec tant de conviction et de justesse que c'est véritablement pour nous une bonne fortune que de pouvoir nous appuyer sur une si haute autorité.

« Parmi les plus grands artistes, dit-il en commençant, il en est qui se font de la science un puissant auxiliaire et qui cherchent en elle la sûreté de leur inspiration. On dirait qu'ils leur empruntent ses méthodes et ses procédés ; ils ne créent rien sans avoir mûrement observé, et ils ne représentent les formes *qu'après en avoir acquis la connaissance certaine.* Savoir est pour eux un premier besoin, un devoir rigoureux et comme un point d'honneur.

Si brillamment doués qu'ils soient, ils n'exercent jamais leur talent sans faire appel à des informations précises et sans interroger leur conscience : leur vie est un perpétuel hommage rendu à la vérité. » Il est difficile de mieux peindre cette recherche du vrai qui fait la préoccupation constante des plus grands artistes. Mais chercher la science, n'est point abdiquer toute personnalité. Aussi l'auteur ajoute : « Mais cette subordination volontaire ne les amoindrit pas. Grâce au sentiment de l'art dont ils sont animés, ils transportent la réalité dans un domaine supérieur ; la nature telle qu'ils nous la rendent est toute pénétrée de leur idéal. En même temps le principe de sincérité et de logique d'après lequel ils se sont guidés restent acquis à leurs successeurs. Et si leur génie dans sa personnalité reste insaisissable, ils laissent un exemple salutaire et ouvrent la voie dans laquelle d'autres, après eux, s'avancent sans crainte de s'égarer. »

C'est ainsi que, dans ces quelques lignes, M. E. Guillaume définit très nettement et le rôle nécessaire de la science et la part inaliénable du génie artistique ainsi que l'influence considérable de la méthode scientifique dans les progrès de l'art. L'œuvre du statuaire Barye est la confirmation de cette théorie. Je ne puis qu'engager le lecteur à lire tout au long cette très remarquable notice. Il y trouvera sûrement grand plaisir et profit. Je n'entreprendrai pas ici de la résumer, car il faudrait tout citer. Mais je veux en extraire quelques passages bien typiques.

M. Guillaume insiste sur le soin que Barye apportait à l'exécution matérielle : « Dans son travail, dit-il, il y avait deux choses : d'une part, l'observation et les idées, et, de l'autre, un ensemble d'exercices pratiques. Le dessin et le modelage y tenaient le premier rang, et Barye leur donnait un caractère d'extrême précision : *il faisait un usage incessant du compas.* »

Nous avons vu plus haut comment Monge en mettant entre les mains de Rude un compas lui donna la clé des formes exactes, et pour ainsi dire la méthode qui fit de lui le grand sculpteur que l'on sait. De nos jours le compas tient la première place dans la pratique des maîtres tels que Gérôme, Dalou et beaucoup d'autres.

« Le compas, dit M. Guillaume, est un instrument assez dédaigné par les artistes, mais qui cependant leur est indispensable et dont il faut qu'ils apprennent à se servir. Tout le monde ne sait pas mesurer, et parfois, avec la meilleure volonté, on se trompe par inexpérience et aussi par quelque complaisance que l'on a pour soi-même. Barye avait la science et la conscience du compas... » Quelles remarques plus judicieuses et plus fines ! Comme elles sont bien non seulement d'un maître, mais aussi d'un philosophe et d'un praticien !

Quelques personnes craignent que le savoir anatomique ne nuise à la sincérité, à la naïveté de l'artiste.

« Il est certain, répond M. Guillaume, que si cette connaissance devait engendrer la manière, que si l'on devait,

sous prétexte que les choses existent réellement, les montrer telles que la dissection les met à découvert, et non avec leur variété, qui est infinie, il faudrait s'en défier. Mais envisagée comme propre à rendre compte de l'organisme, elle est indispensable à qui veut représenter les êtres vivants. Il n'est pas inutile de bien comprendre ce que l'on voit et ce que l'on fait ; cela n'est pas contraire à la naïveté qu'il ne faut pas confondre avec l'ignorance. » Et le maître sculpteur ajoute à l'adresse de son contradicteur supposé, cet argument *ad hominem* vraiment sans réplique : « La naïveté est assez délicate à définir : en tout cas, son caractère essentiel est d'être inconsciente. Une naïveté préméditée qui se bouche volontairement les yeux et les oreilles, qui se confesse à elle-même et se dit : « Je commence ici et je finis là ; je dois savoir telle chose et négliger telle autre » ; — une pareille naïveté n'est plus dans les arts qu'une convention. Elle ne vaut pas mieux que la convention contraire qui consisterait à dire : « Je sais ce qui est ; je ne le vois pas, mais je le sais et je le fais. »

Plus loin l'auteur fait allusion aux difficultés que rencontre à notre époque la libre observation de la nature : « L'étude de la nature, dit-il, est le fond des arts d'imitation ; mais il y a bien des manières de l'aborder et d'en tirer parti. Dans un temps comme le nôtre, on a peu de chances de voir la réalité telle qu'elle est, c'est-à-dire affranchie des traditions et des idées ambiantes. On

peut au moins s'efforcer de la connaître dans son intégralité, et c'est ce que Barye a fait avec une conscience infatigable. Ensuite, et sans qu'il s'inquiétât du comment, sa personnalité s'ajoutait aux données acquises. Ses matériaux étant scrupuleusement rassemblés, son génie faisait le reste. »

Enfin l'illustre maître termine son étude par une conclusion que je demande la permission de reproduire intégralement, car on y trouvera soulevés quelques-uns des problèmes qui font l'objet de cet ouvrage et au sujet de la solution desquels l'auteur prend nettement position dans le sens que nous avons indiqué.

« En dernière analyse, la théorie de Barye repose sur l'union de l'art et de la science ; une pareille association est-elle possible ? Nous pourrions nous dispenser de répondre, l'œuvre que nous venons d'analyser se chargeant de parler pour nous. Mais cette question se rattache à l'un des plus grands problèmes qui se posent aujourd'hui. A entendre d'éminents esprits, les deux éléments, loin de pouvoir s'accorder, seraient, en principe, dans un antagonisme irrémédiable. Bien plus, l'art devrait disparaître un jour et la science occuper tout le domaine du sentiment : la poésie toucherait à sa fin. Que la science prenne dans l'avenir une place toujours plus considérable, cela n'est pas douteux. Que notre besoin de connaître trouve de plus en plus à se satisfaire, cela est conforme à l'idée de progrès. Mais, à cause de cela, la faculté

d'éprouver les profondes émotions qui naissent du rapprochement de notre âme avec la nature cessera-t-elle d'exister, et n'éprouverons-nous plus ces impressions particulières que nous avons besoin de traduire au moyen des formes? On ne saurait l'admettre. Pour en arriver là, il faudrait que la science eût le pouvoir de supprimer une partie de l'homme.

« Pour rentrer dans mon sujet, je dirai d'abord que les facultés de sentir et de connaître, que l'analyse philosophique isole, sont inséparables dans notre esprit ; que le sentiment n'exclut pas le savoir et que le savoir n'empêche pas d'être ému. Loin de là, les deux facultés se pénètrent et s'entr'aident. Le savant imagine le sujet de ses recherches, pourquoi l'artiste ne pourrait-il pas créer en sachant? En tout cas, la science l'aidera toujours à introduire dans ses ouvrages l'ordre, qui est une des conditions de la beauté.

« Au fond, l'art et la science ont pour objet la vérité. Ils ont pour but suprême d'isoler les faits généraux de la multitude des détails et des accidents, pour faire apparaître cette vérité dans toute sa splendeur. Il faut donc reconnaître qu'ils ne sont pas divisés en principe et qu'ils ne s'excluent pas. Ils s'appliquent à deux côtés des choses qui sont nécessaires aussi bien que distincts. A tout prendre, chaque fiction de l'art se présente à nous comme vraie et elle a tout au moins besoin d'être plausible. Or ne sera-t-elle pas d'autant plus vraisemblable qu'elle contiendra une plus grande somme de vérité?

« Ces idées nous sont suggérées par Barye. Ses ouvrages, du fait de sa théorie, sont destinés à durer ; ils sont placés à la fois au-dessus de la critique de l'artiste et de celle du savant. Nous pouvons les présenter à la postérité avec la conviction que nos jugements sont déjà ceux de l'histoire. En même temps ils restent pour nous tous comme une leçon féconde.

« N'est-ce pas, en définitive, à faire profiter l'art des sûretés de la science que l'enseignement doit s'appliquer ? »

DEUXIÈME PARTIE

QUELQUES CHAPITRES DE LA SCIENCE DU NU

CHAPITRE PREMIER

LES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN. — CANONS ARTISTIQUES ET CANONS SCIENTIFIQUES

Un des principaux chapitres de la science du nu est sans contredit l'étude des proportions du corps humain. C'est vraiment, pourrait-on dire, la base de l'édifice qu'il faut établir solidement avant de construire.

Qu'est-ce que les proportions du corps humain et qu'entend-on par le mot « canon » appliqué à la question qui nous occupe? Canon vient du mot grec κανων, qui veut dire règle, et prend, dans le langage des arts du dessin, le sens spécial de règle de proportion. « C'est un système de mesure, dit M. Guillaume, qui doit être

tel que l'on puisse conclure des dimensions de l'une des parties à celles du tout, et des dimensions du tout à celles de la moindre des parties. »

C'est là une question qui, de tout temps, a fort préoccupé les artistes. A toutes les époques de l'art, nous voyons les plus grands maîtres y consacrer leurs efforts; et lès ouvrages sur la matière sont très nombreux.

Sans avoir la prétention de les passer tous ici en revue, je crois utile de jeter un coup d'œil sur les plus importants.

L'usage du canon artistique remonte très certainement aux premiers temps de l'art.

Il résulte d'un passage de Diodore de Sicile que les Égyptiens étaient en possession d'un ou plusieurs canons artistiques. Ce passage est assez curieux pour être cité : « Les Égyptiens, dit-il, réclament comme leurs disciples les plus anciens sculpteurs grecs, surtout Téléclès et Théodore, tous deux fils de Rhæcus, qui exécutèrent pour les habitants de Samos la statue d'Apollon Pythien. La moitié de cette statue fut, disent-ils, faite à Samos par Téléclès, et l'autre moitié fut achevée à Éphèse par Théodore, et ces deux parties s'adaptèrent si bien ensemble que la statue entière semblait l'œuvre d'un seul artiste. Les Égyptiens, ajoute Diodore, après avoir arrangé et taillé la pierre, exécutent leur ouvrage de manière que toutes les parties s'adaptent les unes aux autres jusque dans les moindres détails. C'est pourquoi ils divisent

le corps humain en 21 parties 1/4, et règlent là-dessus toute la symétrie de l'œuvre. »

Mais si Diodore affirme très nettement l'existence du canon égyptien, il ne donne aucun détail sur sa nature, et ouvre par là le champ à toutes les suppositions. Aussi n'ont-elles point manqué.

Les auteurs admettent les uns deux canons égyptiens, les autres jusqu'à trois. Quant à l'unité de mesure qui aurait été adoptée dans ces canons, ils sont loin d'être d'accord. Wilkinson et Lepsius la cherchent dans la longueur du pied, Prisse et Ch. Blanc dans celle du médius.

Ce qui est vrai, c'est que les figures égyptiennes se rattachent à deux types qui, sans avoir été exclusivement employés, ont prédominé aux diverses époques. Dans les premiers temps, le type préféré est trapu et vigoureux. Plus tard, on recherche l'élégance, et les figures s'allongent en s'amincissant.

Mais, dans l'état actuel de la science, il est difficile d'aller plus loin et d'indiquer avec quelque précision quelles sont les règles canoniques qui régissent ces deux conceptions différentes de la figure humaine.

Les indications que nous possédons sur les canons employés par les Grecs ne sont pas beaucoup plus précises. Là aussi il y eut plusieurs canons en faveur.

Le plus célèbre est celui de Polyclète. Il jouissait d'une réputation universelle. Polyclète y avait consacré une

statue et un écrit qui en était le commentaire. Malheureusement, l'écrit n'est pas arrivé jusqu'à nous. Nous pouvons du moins admirer la statue connue sous le nom de *Doryphore* (porteur de lance). Elle représente un jeune homme aux formes viriles et correspondant à l'idée que se faisaient les Grecs de l'athlète accompli, également apte aux luttes du gymnase et au maniement des armes de guerre.

Les artistes de son temps ne pouvaient se lasser d'admirer cette belle figure. Ils en étudiaient et en imitaient les proportions, la considérant, selon le dire de Pline, comme une sorte de loi.

C'est à propos d'elle que les contemporains avaient coutume de dire que Polyclète avait mis l'art tout entier dans une œuvre d'art.

M. Guillaume pense que la mesure choisie par Polyclète était le palme, c'est-à-dire la largeur de la main à la racine des doigts.

Dans le type créé par cet artiste, la tête est contenue sept fois et demie dans la hauteur totale. Nous verrons que cette proportion répond à la moyenne scientifique. Sans être trapu, il représente un heureux équilibre entre les mesures de hauteur et les largeurs.

Un autre sculpteur grec, Lysippe, qui prétendait avoir appris son art rien qu'en étudiant le Doryphore, n'en créa pas moins des figures conçues d'après un principe différent et pour ainsi dire opposé. Lysippe répétait

souvent qu'il voulait représenter l'homme, non tel qu'il est, mais tel qu'il devrait être. Et il imagina qu'il devait être grand. Aussi lui donne-t-il les proportions élancées qui se remarquent dans ses ouvrages et dans beaucoup d'autres de son école ; telles sont les figures bien connues sous le nom de l'*Apoxyomènos*, du *Méléagre*, du *Gladiateur*, du *Germanicus*, etc.

Le système de mesure qui repose sur le palme ne s'adapte plus à ces statues.

Suivant M. Guillaume, le canon de Lysippe est celui qui nous a été conservé par Vitruve, dont nous parlerons dans un instant ; celui que suivaient les Byzantins et qui fut ensuite adopté par la plupart des artistes de la Renaissance. Dans ce canon, c'est la tête avec ses subdivisions qui sert de module. On peut constater que l'Apoxyomènos de Lysippe mesure huit têtes de hauteur.

Je ne dirai que quelques mots de Vitruve, architecte romain né vers 85 avant Jésus-Christ. Le passage où il parle du canon humain est assez court et présente quelques obscurités. Il n'en a pas moins, au point de vue de l'histoire des canons artistiques, un haut intérêt, car il en est la première formule écrite que nous possédions, et a été le point de départ de tous les travaux des artistes modernes sur la question. On y voit que la tête est la huitième partie de la taille et le pied la sixième. Je n'insiste pas sur les autres mesures. Enfin Vitruve signale le nombril comme étant le centre du corps et

indique que l'homme étendu les bras ouverts peut être inscrit dans un cercle et dans un carré. Cette dernière proposition a besoin d'une interprétation fort heureusement donnée dans la suite par Léonard de Vinci, comme nous le verrons tout à l'heure.

Avec la Renaissance, trois grands noms d'artistes s'attachent à l'histoire des proportions et rayonnent au-dessus des autres comme un glorieux triumvirat : c'est un Italien, Léonard de Vinci ; un Allemand, Albert Dürer, et un Français, Jean Cousin.

Les dessins anatomiques de Léonard de Vinci sont des plus remarquables. Il ne se contenta pas de dessiner et de décrire les os et les muscles qui sont les seuls organes utiles à connaître pour l'artiste ; il étudia aussi les veines, les nerfs et jusqu'aux viscères, dont la connaissance semble exclusivement réservée aux médecins.

Mais ce qui ne le préoccupa pas moins que la recherche des parties profondes et constituantes du corps humain, ce fut l'étude des dimensions relatives des divers segments dont il se compose. Aussi trouvons-nous dans ses manuscrits de nombreuses notes relatives aux proportions.

Léonard adopte d'une manière générale les données de Vitruve, le principe de l'homme mesurant huit têtes de hauteur.

On connaît son dessin le plus remarquable sur ce sujet. Il donne l'explication de la théorie entrevue par

Vitruve et connue sous le nom de « carré des anciens ». Il montre que l'homme, s'il élève les bras en croix, peut être inscrit dans un carré. S'il élève un peu plus les mains, à la hauteur d'une ligne horizontale tangente au vertex, il s'inscrit alors dans un cercle dont le centre est au nombril, les extrémités des mains et les pieds touchant à la circonférence.

Cette proportion de huit têtes, si souvent adoptée par les artistes, ne se trouve dans la nature qu'exceptionnellement ; elle n'existe que dans les grandes tailles, les tailles de 1m 80, et au delà.

L'égalité signalée ici entre la taille et l'envergure n'est pas plus exacte. Les anthropologistes ont montré que si l'on représente la taille par 100, l'envergure est égale à 104, c'est-à-dire la dépasse d'une quantité fort appréciable.

J'arrive maintenant aux travaux d'Albert Dürer, qui s'est distingué, en outre, comme géomètre et comme ingénieur. Il avait vraiment le génie des sciences exactes, et alla jusqu'à chercher à appliquer les mathématiques à la construction des figures humaines.

Son ouvrage sur les proportions, publié en 1528, l'année de sa mort, représente une somme de travail considérable, et dénote un esprit d'observation des plus remarquables. Il eut d'ailleurs, auprès de ses contemporains, un très grand succès et fut rapidement traduit en plusieurs langues. Mais la multiplicité des mesures que

donne l'auteur et l'usage qu'il fait des procédés géométriques en rendent la lecture difficile. D'ailleurs, il n'est pas toujours exempt d'obscurités.

Ses figures sont mesurées en quantièmes du corps tout entier, ce qui est peu commode dans la pratique.

Il ne se contente pas de formuler un seul type à l'exemple des autres artistes ; il en étudie, aussi bien chez l'homme que chez la femme, un certain nombre, destinés à représenter les tailles courtes et trapues, les tailles sveltes et élancées, et les tailles intermédiaires. C'est ainsi qu'il donne les proportions d'une figure de sept têtes de haut, une autre de huit têtes ; puis il ne craint pas de dépasser la nature et donne des figures de neuf et même de dix têtes.

Je ne m'attarderai pas à décrire les procédés spéciaux qu'il indique pour construire la figure humaine, et je passe à l'exposé du canon de Jean Cousin.

Son livre sur les proportions n'a pas le volume de celui d'Albert Dürer. Mais il est d'une grande clarté et d'une grande simplicité, qui ont prolongé jusqu'à nos jours la faveur dont il a toujours joui parmi les artistes. Il en a été fait un nombre considérable d'éditions.

Comme Léonard de Vinci, Jean Cousin adopte la proportion de huit têtes. Je n'insisterai pas ici sur la façon dont ces huit têtes se répartissent dans la hauteur de la figure.

Cousin admet également l'égalité entre l'envergure et la taille.

Le livre de Jean Cousin est un progrès. Il laisse de côté les divisions en quantièmes de la taille et les chiffres qui encombrent les figures d'Albert Dürer. Il choisit la tête comme unité de mesure, et il donne sur cette base une théorie complète de la figure humaine, — ce que n'avait pas fait Léonard de Vinci, — théorie remarquable par sa simplicité.

Mais il y a une ombre au tableau. Il nous faut ajouter que cette clarté du canon de J. Cousin est obtenue un peu aux dépens de la précision ; il y règne un certain vague, et si les figures, destinées à faciliter l'intelligence du texte, sont nombreuses et nettement démonstratives, elles ne concordent pas toujours entre elles et jettent par là même un peu de confusion là où elles étaient destinées à faire la lumière.

Comme je l'ai déjà dit, la proportion de huit têtes, adoptée par la majorité des artistes, ne se rencontre qu'exceptionnellement dans la nature. Aussi Ch. Blanc, désireux de ramener le canon de J. Cousin à des proportions plus humaines, a-t-il eu l'idée de le modifier en le ramenant à sept têtes et demie, ce qui est d'ailleurs la moyenne scientifique. Dans sa *Grammaire des arts du dessin*, Ch. Blanc donne ce nouveau canon comme étant en usage dans les écoles et les ateliers. Il semble donc qu'il n'ait fait que le recueillir. D'ailleurs, il est incomplet et peu en rapport avec les données scientifiques dont je parlerai dans un instant. Il n'a donné lieu à aucune

formule figurée et nous n'en connaissons aucune image.

Ce qui précède suffit pour montrer comment, dans l'œuvre des artistes, la figure humaine a été dotée des proportions les plus diverses et comment le problème que soulève le canon humain a reçu, presque à toutes les époques de l'art, les solutions les plus différentes et les plus opposées. Devons-nous nous en étonner? Pas le moins du monde.

En effet, qu'est-ce qu'un canon artistique? C'est tout simplement la réalisation, la mise en formule, si l'on veut, d'un certain idéal d'art, c'est-à-dire de l'idée que se fait son auteur de la beauté plastique. Or l'idéal varie avec les artistes, et chacun, suivant son tempérament ou son génie, se crée sa formule. J'ajouterai même qu'il doit en être ainsi, et qu'un canon artistique universellement accepté serait la pire des choses, puisqu'il emprisonnerait dans un moule unique toutes les formes de l'art et entraverait tout essor individuel.

Mais alors, en présence de ces variations du canon artistique, de ces représentations si diverses de la figure humaine, une idée ne nous vient-elle pas à l'esprit? Quelles sont en réalité, dans la nature, les proportions du corps humain? Quelle en est la loi, la règle scientifique? Et puisqu'un canon artistique ne saurait être une règle à suivre aveuglément, mais plutôt un thème à interpréter et à modifier, suivant le sentiment de chacun, n'y aurait-il pas pour l'artiste grand avantage à connaître les

proportions vraies du corps humain? Ainsi placé en face de la nature, ne gagnerait-il pas à spéculer directement sur elle, à pouvoir entreprendre une interprétation de première main pour ainsi dire, au lieu d'interpréter un canon artistique qui est déjà lui-même une interprétation?

Ce serait rendre à l'artiste toute son indépendance et le délivrer, tout au moins en ce qui concerne la figure humaine, des entraves d'une formule toute faite et d'autant plus obsédante qu'elle s'autorise d'un nom plus illustre, — et cela en lui fournissant des bases scientifiques solides et assurées sur lesquelles il puisse, en toute liberté, asseoir ses propres conceptions.

La science plus directement en cause ici est l'anthropologie, science née d'hier, pour ainsi dire, mais dont les progrès ont été si rapides. A proprement parler, il s'agit plutôt ici de mesures que de proportions, et jusqu'à présent les savants se sont contentés d'entasser des chiffres, sans en chercher les rapports. En tout cas, leur méthode diffère essentiellement de celle des artistes, et la recherche d'une unité de mesure, ou module, prise dans une partie du corps lui-même, est le moindre de leur souci. M. Topinard accentue les oppositions : « Dans cette question, dit-il, les artistes et les anthropologistes sont aux antipodes. Les premiers créent un canon, celui qui répond le mieux à leur sentiment; les seconds le cherchent et ne tiennent compte que des chiffres bru-

talement alignés. Les premiers rendent ce qu'ils croient devoir considérer comme la règle de l'art à adopter, les seconds expriment ce qui ressort de leurs mensurations sur des nombres considérables de sujets. » En deux mots, nous dirons que les artistes cherchent à exprimer ce qui doit être, d'après l'idée qu'ils se font de la beauté, et les savants simplement ce qui est.

Ainsi considérée, la question des proportions du corps humain devient éminemment complexe. Ce n'est plus un type unique qu'il s'agit de rechercher, mais autant de types qu'il y a de races différentes. Il faut tenir compte également des conditions d'âge, de sexe, de milieu, etc.

L'on voit de suite combien ces recherches s'étendent et de quelles difficultés elles se trouvent entourées, si l'on songe, en outre, que chaque type ne peut être établi que sur un nombre considérable de mensurations, qui sont elles-mêmes comme autant d'obstacles à surmonter.

Aussi, malgré le nombre considérable des travaux récents, il n'est pas surprenant de constater que la science de l'anthropométrie est loin d'être achevée.

Mais si elle en est encore à une période qui ne permet pas de juger l'édifice dans son ensemble, certaines parties de la construction sont assez avancées pour permettre un jugement partiel. C'est ainsi que les documents qui concernent la race blanche — qui est celle qui intéresse plus particulièrement les artistes — sont assez nombreux pour qu'il soit possible, dès maintenant, d'établir,

tout au moins dans ses grandes lignes, un type d'ensemble, véritable canon scientifique.

La première tentative faite dans cette direction, en mettant à contribution l'ensemble des travaux antérieurs, est relative à l'homme européen adulte, et appartient à M. Paul Topinard. Elle date de ces dernières années, et forme comme une première étape d'où l'on peut reconnaître le chemin déjà franchi et mesurer toute l'étendue de celui qui reste encore à parcourir. Mais, quel que soit l'intérêt de ce premier essai de récapitulation et pour ainsi dire d'inventaire scientifique, il ne saurait faire oublier les travaux sur lesquels il s'appuie.

Au premier rang, il faut citer un savant belge, Quételet, dont l'ouvrage publié il y a plus de vingt ans constitue un véritable monument d'anthropométrie scientifique. Appliquant la loi des probabilités à la détermination des variations de la taille et des autres parties du corps dans une agglomération homogène d'individus, il établit scientifiquement que les diverses tailles se répartissent en groupes plus ou moins nombreux, d'après une loi qui est toujours la même. Par groupes de 10, il mesure plus de 500 sujets des deux sexes et de tous les âges, et il donne des tables de proportion de l'homme et de la femme depuis la naissance à tous les âges de la vie. C'est un travail vraiment colossal.

Ses observations ont exclusivement porté sur des Belges, et le seul reproche qu'on puisse lui faire est d'avoir opéré sur des groupes d'individus trop peu nombreux.

Par opposition, nous pouvons citer les statistiques vraiment formidables de Gould et de Baxter, en Amérique, qui comprennent plus d'un million d'individus.

En France, les statistiques de M. Alphonse Bertillon, le distingué chef du service d'identification à la Préfecture de police, méritent également d'être signalées. Ses mesures ne sont pas très nombreuses, mais elles sont prises avec une grande rigueur et portent sur plusieurs centaines de mille d'individus.

Nous sommes donc actuellement en possession de matériaux suffisants pour établir un type scientifique des proportions du corps humain, tout au moins en ce qui concerne la race blanche.

Mais si l'artiste, désireux de mettre à profit les données de la science, cherche ces proportions dans les ouvrages spéciaux, il les trouvera formulées de deux façons en chiffres bruts, en mesures absolues, ou en centièmes de la taille, et, par suite, il se voit dans l'impossibilité presque absolue d'en tirer parti. En effet, l'anthropologiste lui dit, par exemple, si la taille = 100, la hauteur de la tête est de 13,3, celle du tronc y compris la tête est de 53,6, la longueur du membre supérieur en totalité est de 45, celle du membre inférieur de 47,3, et ainsi de suite.

Bien évidemment cette méthode ne saurait convenir aux artistes. Que faire alors et comment combler le fossé que la différence des méthodes a creusé entre l'œuvre du savant et les besoins de l'artiste ? Par quel moyen rendre

pratique l'usage du canon scientifique dont nous avons reconnu le haut intérêt pour les arts?

La marche à suivre était toute tracée. La première chose à faire était de donner une forme, un corps à cet assemblage de chiffres qu'est le canon scientifique, de l'animer, de le vivifier, d'en faire pour ainsi dire la synthèse vivante, en construisant un type dont toutes les mesures répondissent exactement aux données de la science. Puis, cette figure une fois faite (et cette figure, pour la précision et la facilité des mensurations, ne pouvait être qu'une statue), il fallait en rechercher l'harmonie intérieure, la symétrie, comme disaient les Grecs, et pour cela lui appliquer les procédés en usage dans les canons artistiques, c'est-à-dire chercher les rapports des diverses parties entre elles et de chacune d'elles avec le tout, au moyen d'une commune mesure prise dans le type lui-même.

Dans ces conditions, il était permis de penser que l'artiste, retrouvant dans un canon scientifique toutes les facilités qu'il a coutume de trouver dans les canons artistiques, n'éprouverait plus à s'en servir la moindre hésitation.

Mais ce projet était-il réalisable? Le type scientifique se prêterait-il au morcellement du canon artistique? Nous avons pensé que la chose valait au moins la peine d'être tentée, et nous avons modelé une statue conçue, je me hâte de le dire, en dehors de toute préoccupation esthé-

tique, et dont le seul mérite est d'incarner en elle les deux sortes de canons. Elle est à la fois un canon scientifique par les mesures absolues qu'elle comporte, et un canon artistique par les rapports qui sont établis entre ses diverses parties.

Mais je ne veux pas entrer ici dans des détails plus circonstanciés et qui sont exposés tout au long ailleurs[1]. Je dirai seulement que l'unité de mesure ou module est la hauteur de la tête subdivisée elle-même en moitiés et en quarts. La tête est comprise sept fois et demie dans la hauteur du corps, du vertex à la plante des pieds, et elle se répartit au torse et aux membres suivant un système de mesure fort simple et d'une précision plus grande que ne le comportent d'ordinaire les canons artistiques.

Mais ce canon, tout en reposant sur des mesures réelles, n'est en somme qu'une abstraction. Il est fait de moyennes. Il est comme le centre autour duquel gravitent les variations individuelles. Aussi, je le répète et tiens à le déclarer hautement, comme tous les canons artistiques, il n'est point une règle à laquelle doivent s'astreindre les artistes, encore moins un modèle à reproduire dans leurs œuvres. Ils ne doivent y voir qu'un guide, en face de la nature, qui leur permettra d'apprécier, en toute connaissance de cause, les proportions des différents modèles qu'ils auront sous les yeux. C'est une œuvre de renseignements.

[1] *Canon des proportions du corps humain*, par Paul Richer; Paris, Librairie Delagrave.

Au demeurant, l'étude de la nature contient en germe tous les principes et pourrait certainement suffire à l'artiste. Mais combien de temps lui faudrait-il pour dégager ces enseignements de la multitude des faits et de la foule des observations? Pourquoi l'artiste dédaignerait-il l'expérience d'autrui? N'est-il pas logique qu'il mette à profit la somme des connaissances entassées par ceux qui l'on précédé dans l'étude de la nature? C'est là, en définitive, l'unique but de la science appliquée aux beaux-arts, l'unique motif de cet essai du canon scientifique et artistique à la fois.

Cette moyenne, basée sur un nombre considérable d'individualités qui ne représente exactement aucune de ces individualités, et, d'autre part, se rapproche le plus de toutes à la fois, constitue, à vrai dire, comme la règle générale qui régit les rapports des diverses parties du corps entre elles, et qui guidera l'artiste dans l'étude de la nature qui s'impose à lui.

On dira peut-être que la moyenne n'est point le fait de l'artiste, que ce qu'il cherche dans la nature, c'est plus l'exception que la règle, plus l'individu que le type, plus les extrêmes que la moyenne. A quoi, je pourrais répondre que la connaissance de la règle lui permettra de mieux juger des exceptions, la connaissance du type accentuera les caractères des individus, et la connaissance de la moyenne donnera une plus juste notion des extrêmes.

En résumé, le canon scientifique possède sur les canons

artistiques le grand avantage de n'être la formule d'aucun artiste et d'aucune école. Il n'est qu'un simple guide sans valeur esthétique et qui laissera à l'interprétation que l'artiste doit en faire toute sa valeur et toute son originalité.

La science, en effet, ne doit pas être une entrave pour l'art. Elle n'a d'autre but que de lui assurer toute sa liberté d'action en le mettant en pleine possession de tous ses moyens d'expression. « Quels que soient les dons du génie, dit M. Guillaume, c'est grâce à des connaissances positives que l'on acquiert dans l'art cette sûreté sans laquelle la facilité ne serait rien. »

CHAPITRE II

L'ANATOMIE PLASTIQUE

Nous avons vu que l'antiquité grecque avait usé de canons des proportions du corps humain, et qu'elle avait certainement mesuré ses modèles. Mais il est démontré aujourd'hui que l'anatomie humaine n'existait pas à cette époque. Les artistes de l'antiquité, pas plus que les médecins, n'ont disséqué le cadavre humain. C'est un fait que le Dr Chéreau, dans un remarquable article du *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales*, et le Professeur Laboulbène, dans son travail sur les *Anatomistes anciens*, ont parfaitement démontré. Comment se fait-il alors que les artistes grecs dont l'art n'a point été égalé aient pu se passer de l'anatomie qui de toutes les sciences paraît certainement la plus indispensable aux arts plastiques?

Si les Grecs qui ont produit de si magnifiques chefs-d'œuvre n'ont pas étudié l'anatomie, pourquoi la conseillons-nous si fort à nos artistes d'aujourd'hui? Elle ne semble donc pas si nécessaire que nous le pensons.

Cette objection provient de la façon dont on a l'habitude d'entendre l'anatomie que l'on enseigne aux artistes, et qui est la dissection et l'étude du mort. Il est aisé d'y répondre.

Il ne faut pas confondre, en effet, l'anatomie et la morphologie, la science que donne la dissection du cadavre et celle que donne l'inspection de la forme vivante et agissante. Il y a loin, en effet, plus loin qu'on ne pense généralement entre l'étude des parties constituantes du corps humain et sa conformation extérieure. Et le jeune artiste qu'on accable de notions anatomiques se trompe étrangement s'il croit connaître la forme humaine.

Je vais plus loin, je dis que l'anatomiste de profession, qui a beaucoup disséqué, qui connaît jusque dans ses plus petits détails la structure du corps, se trompe également s'il croit posséder, en outre et comme par surcroît, l'entière connaissance de la forme extérieure.

Entre l'anatomie et le nu, il y a toute la distance du cadavre au vivant. Le médecin, l'anatomiste lui-même le plus exercé a de singulières surprises si, sans autre préparation que ses connaissances puisées sur le mort, il est mis en présence de la nature qui vit.

C'est que l'anatomie, ainsi que son nom même l'indique, n'arrive à ses fins qu'à la condition de couper, de séparer les organes, d'en détruire les rapports ; et ce cadavre qui est la matière sur laquelle elle concentre ses efforts, avant de devenir ce « je ne sais quoi qui n'a de nom dans

aucune langue » commence, dès les premiers moments, à perdre l'accent individuel de la forme que seules peuvent donner la souplesse et la fermeté des tissus où circule la vie.

Ce n'est pas à l'anatomie que les grands maîtres qui ont disséqué doivent d'avoir fait des chefs-d'œuvre. Les dessins anatomiques de Léonard de Vinci sont là pour montrer nombre d'erreurs anatomiques qui dépendent tout simplement de mauvais procédés de dissection. L'écorché de Michel-Ange nous apparaît comme un simple jeu, une pure œuvre d'imagination. Ce n'est point une œuvre de science, et je défie l'anatomiste le plus habile de mettre un nom sur chacune des saillies musculaires qui y sont figurées. Ce n'est donc pas à cause de leur science anatomique, mais malgré elle, que ces grands artistes ont exécuté tant d'œuvres si justement admirées.

En résumé, l'étude de la forme est la synthèse vivante de l'anatomie du mort. Elle a pour fondements, il est vrai, les notions que fournit le cadavre, mais les anciens nous ont montré qu'elles ne lui sont pas rigoureusement indispensables.

Son procédé est la synthèse, son moyen l'observation du nu ; son but est d'en décrire les formes multiples en mouvement et de les rattacher à leurs causes. La forme demande donc à être étudiée en elle-même et pour elle-même, car elle fournit des connaissances que l'anatomie pure et simple ne peut donner.

J'ajouterai que, étant tous composés des mêmes organes, des mêmes tissus, des mêmes os et des mêmes muscles, l'anatomie est identique pour nous tous. Combien au contraire la forme diffère avec chacun de nous ! Et je ne parle pas seulement du visage, mais du corps tout entier.

Le corps lui aussi a sa forme et son expression propre. L'anatomie est une généralisation, qui concerne l'espèce ; la forme au contraire est relative à l'individu.

Et voilà pourquoi les anciens qui n'étaient pas des anatomistes ont créé néanmoins de si magnifiques figures du corps humain. C'est qu'ils connaissaient, jusque dans ses moindres détails et ses moindres changements, cette forme humaine à laquelle ils avaient voué un culte si profond qu'ils en avaient revêtu leurs dieux.

Comment avaient-ils acquis cette science ? Est-ce dans la fréquentation journalière des gymnases, dans l'assistance au Jeux Olympiques où se montraient les plus forts et les plus agiles ? La chose est plus que vraisemblable.

Ce qui est certain, c'est que cette science du nu était pour eux l'objet d'un véritable culte. Ils estimaient divine la beauté du corps humain. L'Olympe était peuplé de nudités idéales et magnifiques qui n'étaient que la nature elle-même divinisée dans ce qu'elle a de plus parfait.

Ainsi l'admiration des belles formes était en quelque sorte le dogme de leur religion, dont la science du nu devenait le catéchisme. Ce goût perpétuel de la beauté

plastique pénétrait jusque dans le peuple. Et les artistes, qui condensèrent toutes ses notions éparses, en réalisant, dans leurs œuvres, l'idéal de toute une nation, apparaissent comme les radieuses floraisons d'une souche commune.

Il n'est donc pas surprenant qu'appelés à traduire, dans le marbre, les aspirations de ce peuple, qu'on a appelé avec raison un peuple de sculpteurs, ils aient donné tous leurs soins à l'étude du nu. Aucun traité didactique sur la matière n'est parvenu jusqu'à nous, mais il en a très certainement existé. Nous avons vu qu'un des plus grands arttistes, Polyclète, a laissé une statue qu'il a appelée *Canon*, ou *Règle des proportions du corps humain*, et nous savons que la statue était accompagnée d'un ouvrage qui malheureusement a été perdu.

D'ailleurs il n'importe. Les œuvres sont là qui témoignent d'une science du nu si étonnante qu'en leur présence nous nous demandons lequel nous devons le plus admirer, ou de l'artiste qui a modelé de telles formes, ou du savant qui les a construites.

Et cette science est si profonde, si vraie, qu'elle ne se laisse pas voir. Elle est, suivant l'expression de Beulé, comme la santé dans le corps qui n'est jamais meilleure que lorsqu'elle ne s'y fait point sentir. C'est qu'en effet la science ne doit point dominer et attirer l'attention du spectateur à son profit. Elle est faite au contraire pour servir. Son rôle vis-à-vis de l'art est tout de modestie et

d'effacement. C'est elle qui construit les fondations et tout le gros œuvre de l'édifice que l'art parera ensuite à son gré. Mais, bien que cachée, son action n'en a pas moins une importance capitale, car c'est elle qui rend l'œuvre viable et lui assure la durée : telles ces sublimes phalanges de dieux et de déesses sorties des mains des artistes grecs, et dont la radieuse nudité, sans laisser rien voir de la charpente osseuse qui la soutient, nous illumine, nous profanes, après des siècles, comme au jour même où elles furent créées, elles éblouirent les flots pressés de leurs adorateurs.

Les artistes grecs se trouvaient pour acquérir cette science du nu dans des conditions exceptionnellement favorables. Ainsi que Taine l'a bien fait ressortir en étudiant l'influence des milieux sur le développement de l'art, tout à cette époque, l'éducation, les mœurs, le goût public, la religion, jusqu'au climat, concourait au même but. Il est bien loin d'en être ainsi de nos jours. Nos artistes ne semblent-ils pas, au contraire, se heurter à des difficultés croissantes ? Et sous le rapport de l'étude du nu qui est vraiment la base fondamentale des arts plastiques, il est bien certain que l'artiste d'aujourd'hui est de beaucoup moins bien partagé que ne l'étaient ses ancêtres de Grèce.

Les occasions qu'il a d'étudier le nu sont rares, défectueuses, et ce nu lui-même quel est-il ? N'y a-t-il pas lieu de croire qu'à notre époque, la forme corporelle n'est plus ce qu'elle était au temps des Grecs. Les nécessités du cli-

mat, les conventions sociales et religieuses, jusqu'à nos exigences scientifiques et littéraires, semblent autant de causes liguées ensemble pour amener un abaissement de la plastique humaine.

Il ne faut rien exagérer cependant; il est possible de montrer que la pensée moderne n'a point ravalé, autant qu'on pense, son inséparable et matériel compagnon.

D'ailleurs, même en Grèce, la beauté ne courait pas les rues. Cicéron dit que, parmi la foule des jeunes gens que l'on voyait de son temps à Athènes, c'était à peine s'il s'en trouvait un qui fût véritablement beau. Et de nos jours l'immortelle nature n'a pas perdu le moule où furent coulés les héros de l'antiquité. Seulement les temps sont changés. Ceux que la Grèce eût mis sur des autels peinent aux derniers degrés de l'échelle sociale : il y a tel Apollon qui s'est fait clown ou cycliste; Hercule « travaille » à la barrière du Trône.

On a pu croire un instant que le siècle de la science verrait l'abâtardissement physique des classes libérales. Heureusement il n'en est rien. La renaissance des exercices du corps à laquelle nous assistons depuis une vingtaine d'années nous en donne la preuve. Il suffit d'avoir assisté aux matchs de football pour découvrir, parmi ces jeunes gens qui sont les savants de l'avenir, des types plastiques dignes de rivaliser avec les anciens. On dit que Platon, Chrysippe, le poète Timocréon avaient été d'abord athlètes. Pythagore passait pour avoir eu le prix du pugi-

lat, et Euripide fut couronné comme athlète aux jeux Eleusiniens. On ne peut que souhaiter à notre jeunesse le retour à ces antiques traditions.

Il nous est donc permis d'affirmer que, même aujourd'hui, l'artiste peut contempler la beauté plastique du nu, mais à condition de la chercher là où elle est. Et je dirais à celui qui veut l'étudier : « Méfiez-vous du modèle d'atelier, Antinoüs de profession, qui ne se découvre que pour l'immobilité de la pose et passe l'autre partie de son temps soigneusement vêtu et dans l'oisiveté. Allez plutôt aux foires où les « faiseurs de poids » ont raison d'être fiers de leurs travaux ; allez au cirque, où les acrobates et les clowns sont souvent de véritables modèles de formes bien pondérées. Fréquentez les réunions sportives. Vous verrez aux jeux de football des jeunes gens se livrer aux mouvements les plus variés, et parfois les plus violents. Allez aussi au vélodrome ; si l'attitude du coureur sur sa machine vous choque parfois, voyez-le, lorsqu'il entre dans l'arène, les jambes entièrement nues, le buste voilé d'un simple maillot, et vous ne serez pas longtemps à vous convaincre que cet exercice est un de ceux qui assurent, au corps, avec une heureuse harmonie des formes, la force et la souplesse.

S'il arrive à un artiste de voir un de ces hommes dans un atelier apparaître entièrement nu, les modèles de profession feront piètre figure. Il saura ce que devient le nu qui agit, et ce qu'est la forme humaine dans la plénitude de la vie et de l'action.

Notre civilisation artistique, il est vrai, n'en ménage pas moins les occasions de voir et d'admirer le nu. Ce n'est plus dès l'enfance et comme en se jouant que l'artiste apprend à parler cette langue que les Grecs possédaient si bien, et d'instinct pour ainsi dire. Il devra y consacrer beaucoup d'efforts. Mais l'infériorité où le mettent aujourd'hui, vis-à-vis de ses confrères de l'antiquité, d'autres usages, d'autres mœurs, un autre climat, se trouve largement compensée, d'autre part, par toutes les ressources que la science met à sa disposition.

De là le rôle aujourd'hui indispensable des sciences anatomiques dans l'enseignement des beaux-arts.

Mais il importe ici de bien définir ce rôle. Si elle a été prônée par de grands artistes, l'anatomie appliquée aux beaux-arts a eu aussi ses détracteurs; elle a soulevé de la part des meilleurs esprits des appréhensions qui, à mon avis, sont nées d'un emploi défectueux de la méthode et ne sauraient reposer que sur un malentendu.

Ces craintes ont été très nettement formulées par Diderot dans son *Essai sur la peinture* : « L'étude de l'écorché, dit-il, a sans doute ses avantages, mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de se montrer savant... et que je ne retrouve ce maudit écorché même dans ses figures de femme ?... »

Ch. Blanc raconte qu'un jour, Ingres, entrant dans son atelier, aperçut quelques-uns de ses élèves qui dessinaient

à l'écart, d'après une réduction en plâtre de « l'écorché » de Houdon, et que, s'avançant aussitôt vers eux, il brisa la figure de plâtre. Ce grand maître entendait-il par là proscrire d'une façon absolue les études anatomiques ? — Non, bien certainement. — Comme Diderot, il en craignait les abus, et voulait simplement en régler la méthode. Il entendait subordonner les études anatomiques à celles de la forme extérieure.

D'ailleurs, il dit très expressément, dans ses *Notes et pensées*, qu'il est nécessaire de bien connaître le squelette et aussi de se rendre compte de l'ordre et de la disposition relative des muscles. Mais il ajoute : « Trop de science nuit à la sincérité du dessin et peut détourner de l'expression caractéristique pour conduire à une *image banale* de la forme. » Cette dernière phrase nous montre bien le rôle que cet artiste assignait à l'anatomie. Pour lui, ce n'était qu'un moyen d'arriver à une connaissance plus complète et plus précise de son modèle, c'est-à-dire du nu vivant et agissant.

Ainsi donc, la véritable anatomie plastique est celle qu'on étudie sur le vivant. Dans l'enseignement de l'anatomie fait aux artistes, point n'est besoin du cadavre et des dissections. Ce sont là des pratiques qu'il faut réserver aux futurs médecins. Le spectacle de la mort répugnante et amorphe n'a rien à apprendre à ceux qui doivent à pleines mains répandre la vie. Et il faut avouer que l'anatomie plastique n'a pas toujours donné aux artistes ce qu'ils étaient en droit d'attendre d'elle.

« L'écorché » lui-même répond-il bien à leurs besoins, et n'est-il pas fait plutôt pour les induire en erreur que pour les instruire ? L'abus se mesure au nombre considérable de statues d' « écorchés » qui existent dans les ateliers. Ingres n'avait-il pas raison de les détruire ? Car « l'écorché » est un non-sens tel qu'on le représente d'habitude dans une pose animée. Semblable, avec quelques muscles de plus, à ces statues de la mort qu'on voit sur les tombeaux du XVIe siècle, il n'est autre chose qu'un cadavre galvanisé. Il dérive en ligne droite de ces figures des anciens traités d'anatomie qui représentent des cadavres, le ventre ouvert, les muscles partiellement détachés, toujours dans une attitude vivante, étalant souvent aux yeux du spectateur des lambeaux de leur propre chair qu'ils soulèvent de leurs bras décharnés. Comment l'artiste y surprendrait-il le secret de la vie ? On dit quelquefois d'un modèle chez lequel les muscles se lisent aisément sous la peau, que c'est un véritable écorché vivant. Rien n'est plus faux. La peau n'est pas comme un voile uniforme étendu sur les muscles. Elle est doublée d'une couche graisseuse qui adhère intimement à sa face profonde et dont l'épaisseur varie, même chez les plus maigres, suivant les régions. De plus, les muscles sont recouverts d'une enveloppe membraneuse qui les relie les uns aux autres et dont la résistance variable modifie complètement l'aspect des parties. Sur « l'écorché », chaque muscle, soigneusement isolé par la sec-

tion des membranes aponévrotiques et l'ablation des couches graisseuses, est parfaitement distinct. Il n'en est plus de même sur le nu vivant où les reliefs musculaires sont souvent dus à la réunion de plusieurs corps charnus musculaires, ou bien au contraire à une portion plus ou moins grande d'un seul muscle. Une saillie qui s'observe sur le vivant — je ne parle pas des saillies osseuses — n'est souvent pas simple comme chez « l'écorché » ; il y entre en proportion variable des muscles, de la graisse, des vaisseaux, le tout recouvert et uniformisé par la peau.

Sur « l'écorché », les sillons qui bordent les reliefs musculaires correspondent exactement aux cloisons aponévrotiques qui séparent les muscles les uns des autres, il n'en existe pas d'autres. Sur le vivant, les aponévroses d'enveloppe jouent un rôle capital, bouleversent les reliefs de « l'écorché », subdivisent en plusieurs saillies un même corps charnu.

Il n'est pas difficile de montrer par quelques exemples les grossières erreurs des statues d'écorchés. Et je ne parle pas ici des fautes anatomiques qui sont nombreuses, mais seulement des contre-sens physiologiques.

Un des plus répandus et des plus célèbres est « l'écorché » de Houdon [1]. La pose dans son ensemble en est

[1] Il existe deux « écorchés » de Houdon à peu près semblables. Ils ne diffèrent qu'en ce que l'un a le bras droit relevé au-dessus de la tête, tandis que, sur l'autre, le même bras est étendu horizontalement en avant.

agréable et bien pondérée. Mais aucun de ces muscles représentés ne vit. Ils ont tous une forme de convention, qui n'est ni le relâchement ni la contraction, et dans aucune région ils ne répondent à l'attitude du sujet. Le deltoïde du bras levé n'est pas plus contracté que celui du côté opposé. Nulle différence entre les muscles des cuisses sur le membre portant et sur celui qui est légèrement reporté en arrière, malgré tout ce que le modèle vivant en révèle. De même pour les muscles du mollet. Le modelé des épaules et du dos est encore plus fautif. Le trapèze semble réduit à une mince membrane uniformément étalée sur les parties profondes, et cependant, dans ce mouvement contrarié des deux épaules que Houdon a donné à sa statue, chacune de ses parties, agissant comme muscle distinct, affecte une forme spéciale, bien caractérisée, et bien différente des deux côtés. De même pour les muscles sous-épineux, les muscles lombaires, etc., etc...

Parmi les anciens « écorchés », celui dit de Bandinelli est un des plus curieux. Les muscles ont une apparence de vie, mais les saillies qu'ils forment sont pour la plupart sans raison et à contre-sens. Il en est de même du petit écorché attribué à Michel-Ange, dont nous avons dit un mot plus haut. Je n'en donnerai qu'une preuve. Sur ce dernier écorché, un bras est levé, l'autre est abaissé ; or, le grand pectoral est plus volumineux du côté où il devrait être aplati par son allongement dû à l'écartement de ses

points d'attache, tandis que du côté opposé où il devrait être plus saillant il est au contraire absolument plat.

Un des meilleurs « écorchés » devrait être celui fait d'après le *Gladiateur combattant*, d'Agasias, puisqu'il a pour modèle une statue particulièrement animée. Nous n'avons pu en juger complètement. Les exemplaires que nous avons eu sous les yeux n'ont pas répondu à notre attente, l'un en particulier, sur lequel l'auteur, vraisemblablement dans le désir de faire plus vrai et plus saisissant, a poussé jusqu'à l'exagération le morcellement anatomique transformant ainsi les muscles en véritables paquets de ficelles qui ne répondent plus à rien de réel, même sur le cadavre.

Mais si « l'écorché » ne renseigne que très imparfaitement l'artiste sur la forme du nu vivant, peut-il être au moins un document anatomique sérieux et utile ? C'est évidemment le seul but auquel il puisse prétendre. Mais là encore, il ne faut pas oublier que la myologie superficielle est complètement insuffisante à qui veut pénétrer le mécanisme des mouvements et étudier d'un peu près l'action musculaire. Ce n'est pas les muscles qui paraissent à la surface que l'artiste doit connaître, mais tous les muscles, aussi bien les muscles profonds que les muscles superficiels : il doit les suivre tous jusqu'à leurs insertions plus ou moins profondes sur les os. De sorte que « l'écorché » même, fût-il parfaitement exact, ne saurait en aucune façon dispenser d'une étude myologique plus complète.

Il ne peut apparaître, en effet, aux yeux du débutant que comme une énigme indéchiffrable. Il ne doit être que la conclusion, le couronnement d'études anatomiques très sérieuses et très étendues. A ce compte, et, sous les réserves faites plus haut au sujet de ses rapports avec le nu, il ne peut qu'être utile. Mais nous ne saurions trop mettre en garde ceux qui seraient tentés de faire de « l'écorché » leur étude anatomique exclusive, car la science de l'écorché, ainsi comprise, ne saurait être qu'une demi-science remplie de lacunes et d'erreurs, plus nuisible en somme que l'ignorance.

Comment devons-nous donc comprendre l'étude de l'anatomie plastique ?

L'anatomie plastique ou anatomie appliquée aux beaux-arts doit être composée de deux parties : la première purement anatomique, la seconde morphologique.

Dans la première partie, on étudiera en premier lieu le squelette, puis les muscles, enfin les vaisseaux superficiels, la peau et le tissu cellulaire graisseux qui la double. Les os seront d'abord décrits un à un et sous leurs diverses faces, indépendamment des rapports qu'ils affectent les uns avec les autres ; mais ils seront réunis et groupés comme ils se trouvent sur le vivant, pour composer des parties de plus en plus étendues du squelette. Les ligaments seront figurés à la suite des os qu'ils servent à maintenir. L'étude des muscles commencera par les couches les plus profondes, celles qui reposent directement sur le

squelette ; viendront ensuite les couches moyennes en progressant méthodiquement jusqu'à la surface. C'est ainsi que le lecteur verra le squelette s'habiller pour ainsi dire de ses revêtements musculaires successifs, et, du centre jusqu'à la périphérie, rien ne lui sera inconnu de ce qui constitue véritablement la masse du corps et par suite contribue à lui donner la forme qui lui est propre. Alors l'écorché superficiel ne cachera plus de mystères ; préparé par les notions qui ont précédé, il apparaîtra comme la conclusion naturelle et logique de toute la myologie. J'ajouterai que si les muscles profonds n'ont pas une influence immédiate sur la forme extérieure, ils interviennent au même degré que les muscles superficiels dans les différents mouvements, et que par suite leur rôle physiologique ne saurait être négligé.

La seconde partie est entièrement consacrée à l'étude des formes extérieures. Elle est en somme le principal objet de l'ouvrage dont la partie anatomique n'est que la préparation. Elle doit comprendre la description des différentes parties du corps au repos, dans l'immobilité de l'attitude choisie pour l'étude, puis indiquer les modifications qui surviennent dans leurs formes extérieures à la suite des divers mouvements de chacun des segments du corps.

Mais ce n'est pas tout. Les mouvements partiels sont comme les mots qui servent à composer les phrases qui sont les positions ou les mouvements d'ensemble. Et ici

nous entrons à proprement parler dans le domaine de la physiologie qui fait partie intégrante de l'anatomie plastique et dont nous allons dire quelques mots.

CHAPITRE III

LA PHYSIOLOGIE ARTISTIQUE

Le but des arts plastiques est de représenter la vie sous toutes ses formes. L'anatomie, en ce qui concerne le nu, aura donné à l'artiste la connaissance des formes qu'il lui reste à mettre en action. Il a, à sa disposition, les mots de la langue qu'il doit parler. A lui maintenant de composer les phrases, d'écrire le poème.

Mais, dans cette composition, il reste encore soumis à certaines lois de grammaire et de syntaxe. Dans le langage du nu, les mots sont fournis par l'anatomie plastique, les lois sont formulées par la physiologie.

Aux temps heureux de l'antiquité grecque, ces lois du mouvement devaient, comme nous l'avons dit, s'apprendre très probablement sans études techniques spéciales, et pour ainsi dire par les « leçons de choses » perpétuelles qu'offraient la vie des gymnases, les exercices athlétiques, les jeux olympiques et autres, mieux encore l'observation quotidienne des mouvements les plus simples des diverses parties du corps qu'un costume fait

de draperies légères laissait à découvert ou ne voilait qu'à demi.

Aujourd'hui le vêtement moderne laisse à peine entrevoir le visage et les mains. Je n'ai pas à faire son procès. Le modelé du nu agissant est remplacé par des plis d'étoffes. Mais si le détail de la forme échappe, il n'en reste pas moins à l'artiste qui sait voir, un vaste champ d'observation, pour l'étude de la direction générale et de l'ensemble des mouvements.

Pour ce qui est des modifications que ceux-ci produisent dans la morphologie du nu, la physiologie lui fournira tous les renseignements nécessaires.

En dehors de ces données de l'observation et de la science, quel peut bien être le guide de l'artiste dans la représentation du mouvement? Est-ce un certain idéal, une certaine idée de beauté?

On dit, en effet, un beau mouvement, une belle action, au sens plastique. Mais si nous nous demandons ce qu'il faut entendre par là, nous serons assez embarrassés pour répondre. Et si nous nous adressons aux artistes, je crains fort que nous ne soyons pas beaucoup plus avancés. Autant d'artistes, autant d'avis différents. L'un nous dira par exemple qu'un beau mouvement est celui qui détermine un ensemble harmonieux de lignes, qui obéit à la loi des contrastes et aussi à celle du balancement, tandis qu'un autre le définira par la nouveauté, l'étrange ou l'imprévu. C'est ainsi que nous

verrons les plus grandes divergences exister entre les diverses écoles lorsqu'il s'agira d'apprécier la valeur esthétique d'un mouvement. La raison en est que toutes les règles se réduisent en somme à une affaire de goût et d'appréciation individuelle.

Si nous nous demandons au contraire ce qu'est un mouvement vrai, nous pouvons, forts des données scientifiques, répondre que le mouvement vrai sera celui qui s'adaptera le mieux au but à atteindre et s'accomplira suivant la loi du moindre effort. En un mot ce sera celui qui s'exécutera conformément aux lois de la physiologie, et qui constituerait une faute s'il était exécuté autrement.

Prenons un exemple. Considérons, si l'on veut, le mouvement du semeur. Si sur la figure qu'en fait l'artiste, le bras qui lance le grain se trouve en arrière en même temps que la jambe qui est du même côté, nous serons obligés de dire que cette figure est fausse et contradictoire, quelque harmonieuses qu'en fussent les lignes, parce que le mouvement dont elle est animée est anti-physiologique et ne saurait exister. Nous savons, en effet, que ce mouvement ne peut s'exécuter normalement qu'en se conformant à la loi du balancement alternatif et en diagonale des membres, loi qui régit la marche. C'est ainsi que dans la nature nous constatons qu'au moment où le bras du semeur est en arrière, la jambe du même côté est en avant, et inversement. Le semeur de Millet est admirable de vérité, ce qui n'enlève rien à la beauté du tableau.

J'ai pris cet exemple parce qu'il est très connu. Mais il est très facile d'en trouver d'autres.

Supposons un faucheur, un botteleur, un forgeron..... Chacune des actions auxquelles se livrent les manouvriers en question s'exécute d'une certaine manière dans la nature. Elles mettent en jeu certains muscles et ceux-là seulement qui sont nécessaires. La loi du moindre effort domine la situation. Il appartient à l'observation physiologique de nous renseigner sur la trajectoire exacte des mouvements, et d'en pénétrer le mécanisme.

« Je ne saurais m'empêcher de croire qu'en sculpture, dit Diderot, une figure qui fait bien ce qu'elle fait, ne fasse bien ce qu'elle fait et par conséquent ne soit belle, de tous côtés. Chercher entre ses membres des oppositions purement techniques, y sacrifier la vérité rigoureuse de son action, voilà l'origine du style antithétique et petit. »

Pour représenter un mouvement donné, il faut que l'artiste le prenne sur nature et dans les conditions matérielles où il s'exécute d'ordinaire. Il ne saurait se contenter du simulacre toujours imparfait et faux que lui donne le modèle d'atelier.

Reprenons les exemples cités tout à l'heure.

Il arrivera qu'un sculpteur voulant représenter un faucheur placera son modèle les jambes écartées, la faux en main reportée très en arrière, dans un geste vigoureux de torsion de tout le haut du corps. La tête, par contraste,

sera tournée la face dirigée du côté opposé. La pose sera peut-être très mouvementée, très académique, mais elle ne sera point naturelle. Regardons dans les champs.

> Le dur faucheur, avec sa large lame, avance
> Pensif et pas à pas vers le restant du blé.

Là rien d'exagéré, rien de théâtral. C'est tout le long du jour, que, le torse penché en avant, le tâcheron manie le lourd outil dans un mouvement de va-et-vient continuel. Lorsqu'au début du mouvement la faux se trouve lancée à droite loin du corps, la torsion du torse est à peine indiquée et ce n'est qu'ensuite, lorsque l'instrument ramené vers la gauche coupe les épis, que le mouvement de torsion s'accentue de plus en plus, s'ajoutant à l'effort des bras pour exécuter le travail. Quant à son regard, il ne quitte pas le blé, parcourant l'andain transversalement de droite à gauche.

Un botteleur en plâtre, à l'une de nos dernières expositions, en même temps qu'il exécutait sa besogne, levait la tête en l'air afin, sans doute, de permettre au spectateur de contempler son visage. L'artiste apparemment voulait que rien de son travail ne fût perdu. Sans décrire les mouvements naturels du botteleur, est-il besoin d'ajouter qu'il doit porter plus d'attention à sa besogne?

Voyez, dans l'atelier, le modèle aux mains duquel vous mettez le marteau du forgeron. Il le brandit d'une façon exagérée, avec des hanchements, des torsions du corps

qui font saillir les muscles ; il s'imagine que pour frapper fort il doit prendre un air furieux. Contemplez ensuite le forgeron chez lui, à la forge, et vous constaterez combien le mouvement, sans perdre de sa puissance, est pondéré, calme et précis.

Si, poussant plus loin l'analyse, nous recherchons quels sont les muscles qui entrent en jeu, nous verrons qu'ils diffèrent suivant que le membre s'abaisse, s'élève ou simplement se maintient immobile à son point culminant. Dans ces différents cas, le modelé du membre et aussi du thorax différera sensiblement. Si, par exemple, le modelé était celui qui accompagne la position du membre maintenu en l'air, nous n'aurions plus l'image du travail qui s'accomplit, mais simplement la figure d'un homme qui lève le bras. Pour que l'action soit clairement exprimée, il faut que l'artiste nous représente le moment précis où le marteau levé est vigoureusement entraîné en bas par l'effort musculaire sur le fer qu'il s'agit de battre.

Et dans ce cas, les muscles en action sont nettement définis. Ils impriment à la racine du membre et au thorax où ils s'attachent une forme spéciale et nettement caractéristique. A la seule inspection du nu, il faut que l'homme expérimenté puisse dire d'une figure représentée le bras en l'air : voilà un membre tenu immobile ou voilà un membre qui s'abaisse. Supposons, par exemple, deux statues qui lèvent le bras droit en l'air, l'une représentant un guerrier qui dresse le glaive en signe de défi ou de

bravoure et l'autre un forgeron qui frappe le fer. Les deux mouvements sont violents, ils sont comparables. L'action musculaire est entièrement différente et l'on pourrait dire opposée. Dans le premier cas, ce sont les muscles élévateurs qui sont en jeu, dans le second cas, les muscles abaisseurs. Il est bien clair que le modelé ne saurait être le même et qu'il doit complètement différer dans deux circonstances aussi dissemblables. Nous verrons plus loin dans quelle mesure le modelé d'une région est à même de nous renseigner sur le sens et la direction d'un mouvement.

Il est bien évident que le spectateur ordinaire ne sera pas à même de se rendre compte de ces recherches fines que nous venons d'indiquer. Est-ce une raison pour les négliger? Certainement non. Du moment que l'œuvre gagnera en vérité, il est impossible qu'elle ne gagne pas en expression.

Dans son beau drame antique sur Phidias, Beulé, à propos de l'introduction des lignes courbes dans l'architecture du Parthénon, nous montre l'architecte Ictinus encore hésitant, encouragé par Phidias. « Mais comme tous ceux qui essayent une chose nouvelle, dit Ictinus, je crains l'effet qu'elle produira...

Phidias... La ligne droite n'existe pas dans la nature... c'est une fiction que les géomètres tracent sur l'ardoise et que les architectes ont appliqué à leurs édifices. Un artiste tel que Ictinus saura dérober à la nature le secret de ses courbes et en tirer des beautés exquises.

ICTINUS. La foule comprendra-t-elle ces beautés?

PHIDIAS. Elle ne les comprendra pas, elle les sentira. La plupart des spectateurs ne s'en apercevront même pas, parce que les courbes seront légères, peu accusées, et donneront à l'ensemble du Parthénon quelque chose d'harmonieux qui pénétrera leur âme à leur insu. »

Le grand nombre, en effet, n'analyse pas les œuvres d'art, il est touché, ou ému, et se contente d'admirer. Il n'est pas nécessaire qu'il en perçoive nettement les motifs. Ceci n'est réservé qu'au petit nombre des instruits et des délicats.

Je ne m'étendrai pas ici sur la part importante qui revient à la physiologie dans cette science du « nu » si nécessaire à l'artiste. Elle seule peut le renseigner sur le mécanisme des différentes attitudes : station droite, penchée, assise, à genoux etc..., et de tous les mouvements : mouvements de locomotion, marche, course, sauts, mouvements de force et d'adresse, mouvements professionnels, mouvements expressifs, etc...

Je me contenterai, à titre d'indication, de donner quelques aperçus à un point de vue général sur la forme du corps en mouvement.

Si l'on songe que le système musculaire compose à lui seul la grande masse du corps, qu'il est en grande partie situé immédiatement sous la peau, on comprendra toute l'importance qu'acquiert, au point de vue de la morphologie du mouvement, l'état physiologique des muscles.

Cet état se traduira nécessairement par une modification de la forme extérieure correspondante, et tout mouvement musculaire correspondra extérieurement à des formes spéciales qui varieront avec sa nature et son étendue. Ce sont ces formes qui intéressent particulièrement les artistes.

Je demande au lecteur la permission d'entrer dans quelques détails techniques qui le mettront à même de comprendre tout l'intérêt artistique qui s'attache à ces questions de physiologie musculaire.

Au point de vue morphologique il faut distinguer trois états physiologiques du muscle : le relâchement, la contraction et la distension.

1° Le *relâchement* d'un muscle existe lorsqu'il est inactif et qu'en même temps ses points d'attache sont rapprochés. Or, sur le vivant, le relâchement musculaire se traduit extérieurement par un relief uniforme plus ou moins arrondi, quelquefois marqué de sillons perpendiculaires à la direction des fibres charnues. Ces sillons sont dus soit au froncement des fibres charnues repliées sur elles-mêmes, soit à la compression de certaines brides aponévrotiques. Enfin les tendons sont peu saillants et se fondent avec les parties voisines.

2° La *distension* existe lorsque le muscle, tout en restant dans l'inaction, est tiré par ses extrémités, en raison de l'éloignement de ses points d'attache, occasionné par une cause quelconque, soit purement mécanique, soit phy-

siologique, comme la contraction des muscles antagonistes.

La distension, qui est donc toujours accompagnée de l'allongement du muscle, est la cause d'une forme extérieure tout à fait différente de celle du relâchement. Le relief est moindre. Il se produit un aplatissement plus ou moins considérable suivant le degré de la distension. On observe, en outre, quelques sillons parallèles cette fois à la direction des fibres charnues et correspondant aux cloisons de séparation des faisceaux secondaires.

3° Enfin *la contraction* est l'état actif du muscle ; mais le point sur lequel je veux insister, c'est qu'elle peut survenir sur un muscle relâché ou sur un muscle distendu, avec cette différence toutefois que le relâchement cesse par le fait même de la contraction, tandis que la distension peut persister à ses degrés divers malgré l'état de contraction du muscle. C'est là d'ailleurs un fait bien connu des physiologistes, et la contraction musculaire est fort mal définie lorsqu'on dit qu'elle consiste dans le raccourcissement et le gonflement du muscle, car elle peut aussi bien exister avec son allongement et son amincissement.

Sur l'homme vivant il faut donc distinguer la contraction qui s'accompagne de raccourcissement et celle qui s'accompagne d'allongement, car les formes extérieures ne sont naturellement pas les mêmes dans les deux cas.

Un muscle *contracté* et *raccourci* est remarquable par

la saillie de ses fibres charnues et par le relief distinct des faisceaux secondaires qui le composent. La forme d'un muscle *contracté* et *distendu* participe à la fois aux formes spéciales à la contraction et à la distension, c'est-à-dire qu'il se distingue par l'accentuation des divers faisceaux dont il se compose, par un relief des fibres charnues variable avec le degré de la distension, mais toujours moindre que le relief dû au simple relâchement musculaire.

La conclusion de ceci, aussi intéressante pour le physiologiste qui veut étudier sur le nu le jeu de la machine humaine, que pour l'artiste qui veut représenter le corps humain en mouvement, c'est que la saillie que fait un muscle ne saurait à elle seule constituer un indice certain de l'état d'activité ou contraction, pas plus que son aplatissement ne coïncide toujours avec l'état de repos ou relâchement.

On verra presque toujours sur un muscle distendu la contraction diminuer le relief au lieu de l'exagérer. Pour juger sûrement de l'état d'activité ou de repos musculaire, il faut faire intervenir un autre élément d'appréciation qui consiste dans le modelé spécial de la région.

Pour chaque muscle, il y aurait donc lieu d'étudier ces trois formes nettement tranchées, que nous venons d'indiquer, reliées entre elles par tous les degrés intermédiaires.

Les caractères morphologiques que nous venons d'as-

signer à chacun de ces trois états des muscles sont d'ordre général. Ils revêtent, pour chaque muscle superficiel, des caractères particuliers avec lesquels l'artiste doit se familiariser, guidé par les notions générales que nous venons de lui soumettre.

Voyons maintenant comment se combinent ces différentes formes musculaires dans les mouvements partiels des membres ou du corps humain tout entier.

D'après ce qui précède, on pourrait croire que, dans un mouvement quelconque, les muscles contractés sont toujours ceux qui se trouvent du côté où se produit le mouvement, par exemple les fléchisseurs, si la flexion se produit, les extenseurs si c'est l'extension, et ainsi du reste, pendant que les muscles distendus sont du côté opposé. La chose serait vraie si la pesanteur était supprimée, si le corps se mouvait dans un milieu aussi dense que lui. Elle est presque exacte pour un homme plongé dans l'eau, pour un nageur par exemple. Mais dans les conditions ordinaires de la vie, il n'en va plus de même. Et les choses ne sont pas aussi simples.

Il ne faut pas oublier, en effet, que tous les mouvements du corps résultent du conflit ou du concours de deux forces agissant simultanément, le muscle d'un côté, et de l'autre la pesanteur. Ces deux forces agissent sur les os qui font office de leviers. Parfois l'action musculaire doit vaincre la pesanteur, comme lorsqu'un membre se soulève ; d'autre fois, elle laisse la pesanteur l'emporter

et commande ce mouvement comme lorsque ce membre s'abaisse lentement. Le muscle alors résiste et fait office de frein régulateur. Enfin, dans d'autres cas, l'action musculaire s'ajoute à la pesanteur, ce qui a lieu, par exemple, lorsque le membre est abaissé avec une vitesse plus grande que celle que la pesanteur seule lui aurait imprimée.

On comprend que pour un même mouvement l'action musculaire se modifie suivant les cas et change de place. Ainsi, dans les exemples cités plus haut, lorsque le membre s'élève l'emportant sur la pesanteur, l'action est concentrée dans les muscles élévateurs; si au contraire le membre s'abaisse lentement en cédant partiellement à la pesanteur, ce ne seront point les muscles abaisseurs qui agiront, comme la direction du mouvement le pourrait faire croire à un observateur superficiel, mais bien, comme dans le premier cas, les muscles élévateurs, quoiqu'il y ait abaissement du membre. Enfin, s'il y a abaissement très rapide, les muscles abaisseurs entrent en jeu pour en accélérer le mouvement en s'ajoutant à la pesanteur.

Il résulte de tout ceci des variations morphologiques assez considérables et qui dans certains cas seront assez accentuées, pour indiquer le sens du mouvement sur l'image immobile du membre qui se meut.

J'ai fait, avec mon ami A. Londe, un très grand nombre de chronophotographies s'appliquant aux diffé-

rents mouvements des membres et du corps humain tout entier, dans des conditions variables de vitesse et de position. Elles confirment la théorie qui précède et constituent des documents des plus curieux et des plus instructifs pour les artistes[1].

Je me contenterai pour l'instant de tirer de nos études les conclusions suivantes qui sont comme des lois générales dont l'artiste trouve à chaque instant à faire l'application dans ses œuvres.

A. — *Dans les mouvements lents, il faut distinguer deux catégories :*

1° *Ceux qui s'exécutent dans un plan vertical ou plus ou moins oblique ;*

2° *Ceux qui ont lieu dans un plan horizontal.*

Les premiers sont influencés par la pesanteur ; dans les seconds, elle n'entre pas en ligne de compte

Dans les premiers, quel que soit le sens du mouvement, l'action musculaire est dirigée toujours du même côté, du côté de l'effort à faire pour vaincre entièrement la pesanteur ou pour lui résister partiellement.

Exemples : dans la flexion ou l'extension de l'avant-bras sur le bras, celui-ci restant vertical, l'effort muscu-

[1] Très prochainement nous publierons ces documents photographiques, car ils nous semblent destinés à apporter les meilleurs renseignements à tous ceux qui sont appelés à rendre sur la toile ou dans le marbre les mouvements si complexes et si variés du corps humain.

laire est toujours au biceps ; dans la flexion du corps en avant ou dans son redressement, l'action musculaire est toujours aux extenseurs spinaux et fessiers ; dans l'élévation du bras en dehors ou dans son abaissement, l'action musculaire est toujours aux muscles élévateurs, deltoïde, grand dentelé ; dans la flexion de la jambe sur la cuisse — celle-ci demeurant dans le voisinage de la verticale — ou dans son extension, l'action musculaire est toujours aux fléchisseurs (muscles postérieurs de la cuisse). Les choses changent si la cuisse fléchie sur le bassin est maintenue horizontale. L'extension de la jambe est alors produite par l'extenseur triceps fémoral, qui entre encore en contraction dans le mouvement de la jambe en sens inverse, etc.

Dans tous ces cas, la forme du membre en action ne changera guère, quel que soit le sens du mouvement.

Dans la deuxième série des mouvements lents, ceux qui ont lieu dans le plan horizontal, les choses changent complètement et l'action musculaire se produit du côté même où s'effectue le mouvement. Exemple : si le membre supérieur étendu horizontalement en dehors est mû alternativement en avant et en arrière, ce sont des muscles différents qui entrent en action dans les deux mouvements : muscles situés en avant de l'épaule (tiers antérieur du deltoïde, partie supérieure du grand pectoral) pour le mouvement en avant, muscles situés en arrière (tiers postérieur du deltoïde) pour le mouvement inverse.

Les mouvements de rotation des membres sur leurs axes obéissent aux mêmes lois. La rotation en dehors s'obtient par l'action d'autres muscles que la rotation en dedans.

Dans les mouvements lents, j'ajouterai que les antagonistes du mouvement sont d'ordinaire légèrement contractés.

B. — *Dans les mouvements très rapides, il n'y a pas de catégorie à établir; toujours, les choses se passent comme dans les mouvements qui ne sont pas influencés par la pesanteur. L'action musculaire se montre du côté du sens du mouvement*; par exemple, dans les fléchisseurs lors de la flexion, dans les extenseurs, lors de l'extension, et les muscles antagonistes sont manifestement relâchés.

Dans ces cas, la figuration artistique du membre en action devra être telle qu'à la seule inspection on puisse déduire le sens dans lequel le membre se meut.

CHAPITRE IV

LA PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE

Ingres, dit-on, prétendait que l'artiste devait s'habituer à saisir assez vite la silhouette du modèle en mouvement pour qu'il lui fût possible, *à la rigueur*, de dessiner de mémoire et sans faute un homme tombant d'un toit. Évidemment, le conseil était bon, mais il est difficilement applicable. En présence d'un mouvement lent, l'œil en saisit facilement les différentes phases, mais aussitôt que le mouvement atteint une certaine vitesse, l'organe de la vision devient impuissant et la forme qui se meut échappe plus ou moins à notre investigation. C'est alors que la photographie, qui fixe en une image durable le plus fugitif des mouvements, vient en aide à l'impuissance de nos organes et rend au physiologiste les services les plus importants. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, comment elle pouvait nous renseigner sur la morphologie exacte des diverses parties du corps en mouvement.

Mais la photographie instantanée, dont le haut intérêt

scientifique est indiscutable, a-t-elle, au point de vue artistique, la même importance? Je sais qu'elle effraye quelques artistes. Et l'on peut se demander, en effet, si elle n'est pas faite pour induire l'artiste en erreur en lui faisant accepter, sous le couvert de la vérité, les formes les plus étranges et les plus inattendues.

Il est bien certain que si toutes les images fournies par l'appareil des phases successives d'un même mouvement ont une valeur scientifique égale, on n'en saurait dire autant de leur valeur esthétique. Il faut évidemment faire un choix. Et c'est dans ce choix même que l'artiste reconquiert toute son indépendance. La photographie instantanée ne lui apporte qu'un document. A lui de l'apprécier en dernier ressort, mais il est impossible d'en contester la valeur.

La photographie, en outre, est appelée à rendre à l'artiste l'inappréciable service de lui apprendre à bien voir la nature. Nous avons dit combien il est difficile en face d'un phénomène naturel de se dépouiller des préjugés, des idées préconçues qui faussent non seulement notre jugement mais jusqu'à nos impressions sensorielles. La photographie instantanée est une aide qui nous permet de retrouver dans la nature des images jusque là insoupçonnées.

Lorsqu'ont paru les premières photographies instantanées des allures du cheval, l'étonnement fut grand, tellement elles rompaient avec la tradition artistique. En

effet, la formule du galop inscrite sur les bas-reliefs assyriens et qui consiste dans l'écartement symétrique des quatre membres de la bête, les postérieurs touchant le sol et les antérieurs vivement projetés en avant, a traversé les siècles pour arriver jusqu'à nos jours sans subir de notables changements. On la retrouve dans l'art grec, mais non d'une façon exclusive. M. le colonel Duhousset a montré que certains chevaux de la frise du Parthénon ont au galop une allure si vraie qu'elle semblerait empruntée aux séries chronophotographiques.

Mais ces tendances naturalistes, si nettement affirmées dans l'art grec, n'ont pas eu d'écho dans la suite.

Toute la Renaissance a vécu sur l'antique formule du galop. Dans l'art moderne, Lebrun, le Bourguignon, Van der Meulen, Wouwermans, Salvator Rosa, Joseph Parrocel, Casanova, Louis David, Gérard, Gros, pour ne citer que ceux qui ont peint des batailles, n'y ont rien changé. Carle Vernet, sans rien modifier à l'attitude d'ensemble, détache les pieds de derrière du sol audessus duquel l'animal semble planer. Son exemple est suivi par Horace Vernet, Géricault, Alfred de Dreux, Charlet, Raffet et par bien d'autres moins illustres.

Jusque là, nul ne s'était élevé contre cette convention appliquée au galop du cheval et étendue ensuite aux autres animaux, et qui, en outre de la monotonie qu'elle engendrait, puisqu'elle était unique, avait le grave défaut d'être contraire à la nature. Il est bien vraisemblable

d'admettre que les artistes, et à leur suite le public, trompés et tyrannisés par la tradition, s'imaginaient de bonne foi voir les chevaux courir ainsi dans la réalité.

La photographie instantanée a dessillé les yeux. La révolution ne s'est pas opérée sans résistance, mais elle est aujourd'hui un fait accompli.

Avec le peintre Morot, l'image vraie du galop est entrée dans l'art. Nous en avons ressenti le contre-coup. A l'antique et unique formule, se sont substituées, dans notre esprit, des formes nouvelles plus adéquates à la réalité, tant et si bien que nous ne pouvons plus aujourd'hui nous défendre d'une certaine gêne devant, par exemple, la fameuse course d'Epsom de Géricault, naguère encore admirée sans réserve.

Il nous paraît donc légitime de nous demander si semblable retour ne s'opérera pas au sujet de la représentation des allures de l'homme.

La photographie instantanée nous fournit de l'homme qui marche des images absolument imprévues qui nous déconcertent de prime abord, mais qu'il nous est loisible de retrouver ensuite si nous regardons la nature avec quelque peu d'attention. Il ne suit pas de là, ainsi que je l'ai déjà dit, que l'artiste doive copier servilement toute image retenue par la plaque sensible. Mais il est incontestable que le document photographique aura appris à l'artiste à mieux voir la nature et par suite à la mieux interpréter.

Nous trouverons dans l'étude des figures de la course de l'homme, que nous a laissées l'art des différentes époques, de précieux renseignements.

Les recherches que nous avons faites dans ce sens nous ont conduit à des résultats imprévus et que nous croyons utile d'exposer ici avec quelque détail.

On y trouvera, pensons-nous, la preuve des grands services que la science peut rendre à l'art, en même temps qu'un exemple des plus topiques de la souveraineté de celui-ci, toujours libre de suivre à son gré les enseignements de la science, ou de s'en écarter selon sa fantaisie et son inspiration.

Exposons d'abord aussi brièvement que possible les résultats que nous donne la chronophotographie dans l'étude des mouvements successifs du coureur.

Parmi les images photographiques dont le nombre, pendant le temps d'un seul pas de course, peut être considérable, il en est trois qui, par l'accentuation des traits qui les caractérisent, prennent une importance particulière. Toutes les autres ne sont pour ainsi dire que des transitions.

On sait que, pendant la course, le corps est alternativement soutenu par chacun des membres inférieurs, dont les appuis se succèdent à des intervalles égaux, et que ces phases d'appui unilatéral sont séparées par un moment où le corps est complètement suspendu en l'air, comme dans le saut et contrairement à ce qui a lieu dans la marche.

Sur les trois images principales, dont il vient d'être question et qui se rapportent à trois moments différents de course, deux correspondent à la phase d'appui — l'une au début, l'autre à la fin — et la troisième à la phase de suspension.

A. Au *début de la phase d'appui*, le pied, projeté en avant, prend contact avec le sol, dans la généralité des cas, par le talon, puis presque immédiatement par toute la plante. Ce n'est qu'exceptionnellement que le pied aborde le sol par la pointe. Le fait cependant s'observe dans la course très rapide et à pas précipités. A ce moment, la jambe est oblique en haut et en arrière, le genou est modérément fléchi et tout le poids du corps se trouve reporté bien en arrière de la base de sustentation. L'autre membre inférieur est fortement rejeté en arrière, le genou fléchi.

B. A la *fin de la phase d'appui*, au moment où le corps va être projeté dans l'espace, le pied du membre portant ne touche le sol que par les orteils, et tout le membre est voisin de l'extension. Le corps tout entier est penché en avant, et l'autre membre inférieur, fortement fléchi dans ses différents segments, est situé en avant.

Entre ces deux positions extrêmes reliées entre elles par des gradations insensibles, il en est une située à égale distance des deux et dans laquelle le membre portant, en flexion légère, est situé immédiatement au-dessous du corps, pendant que le membre au levé, fortement fléchi, en croise la direction.

C. Dans la troisième image, qui correspond au milieu de la *phase de suspension*, les deux membres inférieurs très écartés l'un de l'autre sont diversement fléchis et les pieds ne touchent point le sol.

Telle est ce qu'on pourrait appeler la formule scientifique de la course. Un coureur, sous peine de chute, ne peut s'éloigner des positions que nous venons de décrire. Il les prend instinctivement. Il faut néanmoins distinguer entre la partie supérieure du corps et les jambes. Le torse et les membres supérieurs peuvent affecter les attitudes les plus diverses sans entraver l'acte physiologique qu'est la course ; mais les mouvements des membres inférieurs ne sauraient sensiblement différer de ce que nous a révélé l'appareil photographique.

Si nous examinons maintenant la plupart des types de coureurs créés par les artistes, il est curieux de constater qu'il y a sur ce point divergence complète entre l'art et la nature. D'une manière générale, on pourrait dire que les récentes découvertes de la science n'ont point confirmé les résultats de l'observation artistique, et que les coureurs de l'art ne ressemblent point à ceux de la réalité. Physiologiquement les artistes se sont trompés. Je sais bien qu'on me répondra qu'il importe peu, s'ils ont réussi au point de vue de l'art. Je n'y contredis point et je le montrerai dans un instant. Mais je tiens, dès maintenant, à signaler qu'il existe, dans l'art antique, de bien intéressantes figurations de la course, où la science aussi

bien que l'art trouve son compte. J'y reviendrai plus loin.

Pour le moment il n'est question que du type artistique de la course adopté par la généralité des artistes depuis la Renaissance. Nous pouvons citer comme exemples les figures du jardin des Tuileries. Elles sont au nombre de quatre : une Atalante de Lepautre et un Hippomène de G. Coustou dans la salle de verdure du côté du quai, et, dans celle qui avoisine la rue de Rivoli, un Apollon qui fait pendant à une Daphné également de Coustou[1].

Toutes ces figures, et bien d'autres qui offrent les mêmes caractères, peuvent être ramenés au type suivant :

Un des pieds touche le sol — le plus souvent, mais non toujours — par la pointe. Il se trouve ramené au-dessous du corps plus ou moins incliné en avant, de telle sorte que le centre de gravité passe par la base de sustentation

[1] On peut y joindre d'autres exemples pris un peu au hasard parmi beaucoup d'autres ; par exemple : la célèbre figure de la fresque de Raphaël « Héliodore chassé du temple » ; un dessin de Fra Bartolomeo, au Musée de Windsor, qui représente une femme fuyant devant un cavalier; deux nymphes du tableau du Dominiquin, « la Chasse de Diane, » à la Galerie Borghèse, à Rome ; « Apollon et Daphné » de l'Albane, au Musée du Louvre ; le couple amoureux de la « Fontaine d'amour », de Fragonard, que la gravure a popularisé, et, parmi les contemporains : « le Vainqueur aux combats de coq » et « la Nymphe chasseresse » de Falguière, « l'Hippomène » d'Injalbert, et « Au but » de Boucher.

ou bien franchement en avant d'elle. L'autre membre inférieur plus ou moins fléchi est fortement rejeté en arrière.

Il est facile de démontrer que cette attitude est incompatible avec les lois physiologiques de la course et qu'un véritable coureur ayant à vaincre et la pesanteur et la résistance de l'air ne saurait courir de cette façon sans s'exposer à une chute immédiate [1].

[1] Nous constatons, en effet, d'après les séries chronophotographiques, que les trois caractères que nous venons de relever sur le type artistique de la course — : 1° membre porté en avant touchant le sol ; 2° centre de gravité de la figure passant par cette base de sustentation ou reporté en avant d'elle ; 3° l'autre membre inférieur fléchi et fortement rejeté en arrière — ne sauraient coexister à un même moment de la course. Lorsque le membre inférieur porté en avant prend contact avec le sol, ce n'est qu'exceptionnellement qu'il le fait par les orteils ; le plus souvent c'est par le talon, puis presque aussitôt par toute la plante. Il est un moment où constamment le corps repose sur les orteils, c'est à la fin de la phase d'appui et non au début, et alors le membre au levé n'est pas situé en arrière mais bien en avant.

Au début de la phase d'appui, lorsque, par suite du mouvement de translation, le torse d'abord en arrière du pied qui pose à terre, se porte en avant, de telle sorte que le centre de gravité passe par la base de sustentation ou en avant d'elle, ainsi que l'ont figuré les artistes, le membre inférieur qui était demeuré bien en arrière s'est déplacé, il est descendu en se fléchissant dans ses divers segments et il s'est rapproché du membre qui porte à terre et dont il croise la direction ou peu s'en faut. Bientôt il va se porter en avant pour empêcher la chute en prenant à son tour contact avec le sol. Ce mouvement de translation ou plutôt d'oscillation d'arrière en avant du membre au levé s'accomplit avec une grande rapidité. Mais l'on comprend que si ce membre, au moment précis où la ligne de gravité de la figure est située au niveau de la base de sustentation, ou

Mais, si d'un côté nous pouvons affirmer que, physiologiquement, les figures des artistes courent mal, nous nous empressons d'ajouter que ces mêmes figures sont, de l'avis de tous, de fort belles créations artistiques, parce que l'on s'accorde à trouver qu'elles rendent à merveille ce qu'elles veulent exprimer, en donnant au spectateur, et au plus haut degré, l'impression, la sensation de la course avec sa vitesse. Bien plus, nous ajouterons que plus ces figures sont fausses au point de vue scientifique, c'est-à dire plus la ligne de gravité passe en avant du pied qui porte à terre, plus elles paraissent rendre avec intensité l'action qu'elles entendent représenter. J'accorderai même volontiers, si l'on veut, qu'à ce point de vue, aucune des images des séries chronophotographiques ne saurait rivaliser avec elles.

Nous arrivons donc à cette conclusion contraire aux principes que nous défendons que les figures qui paraissent le mieux exprimer l'idée de la course sont justement celles qui s'en éloignent le plus au point de vue de la vérité vraie, au point de vue de la vérité scientifique. Mais hâtons-nous d'ajouter que cette contradiction est plus apparente que réelle.

en avant, est encore très loin en arrière, comme le représentent les artistes, et non au niveau ou très proche du membre portant, comme le montrent les photographies, il se trouve avoir, dans l'exécution du mouvement qui doit le porter en avant, un retard tel qu'il n'arrivera jamais assez à temps pour toucher le sol au moment voulu.

Si nous cherchons à analyser l'impression qui se dégage, par exemple, des statues des Tuileries, qui paraissent réaliser avec tant de bonheur le type artistique de la course, nous constatons que ces figures nous séduisent par l'aisance, en même temps que par la rapidité de leur mouvement. Pas trace d'effort pénible. Elles courent si bien qu'elles semblent ne pas poser. Elles paraissent vraiment affranchies des lois de la pesanteur, tant elles sont légères.

Elles sont, à proprement parler, la traduction plastique d'une image littéraire, devenue banale. Que de fois ne compare-t-on pas l'homme qui court à l'oiseau qui fend l'air de ses ailes, si bien que le mot voler lui-même est souvent pris dans le sens de courir avec une grande vitesse.

Va, cours, *vole* et nous venge,

dit don Diègue à Rodrigue.

Les artistes, quand ils ont voulu peindre un coureur, ont donc fait comme les littérateurs, et, dans la course, c'est surtout la légèreté et la rapidité qu'ils ont voulu représenter. Aussi ont-ils tout naturellement figuré le coureur touchant à peine terre par la pointe du pied, le corps fortement penché en avant et comme soutenu par des ailes invisibles.

Et alors il n'était plus besoin de s'occuper des lois de la pesanteur qui obligent le coureur à des attitudes pénibles,

parfois disgracieuses, ainsi que la photographie nous les a révélées.

L'artiste a pu, sans sortir de la vérité artistique, représenter des coureurs comme il représentait d'autre part des personnages qui volent. Et, de même que le vol a été figuré par lui naturel et facile tout en restant antiphysiologique, de même il a créé des figures de coureurs antiscientifiques, mais qui n'en représentent pas moins fidèlement l'idée que nous nous faisons de la course.

Ce rapprochement entre le vol et la course s'est si bien établi dans l'esprit des artistes qu'à une certaine époque nous les voyons confondre dans une même formule et user des mêmes figures pour représenter indifféremment l'un ou l'autre de ces deux mouvements.

Le Pérugin, par exemple, donne aux anges de ses tableaux une attitude qui est exactement celle de la course; la ressemblance est d'autant plus complète que le pied de l'ange repose sur un tout petit nuage à contours nettement limités, comme s'il avait besoin d'un soutien. Cette même attitude se retrouve dans le petit amour courant et tirant de l'arc du médaillon de Vénus au plafond du Tribunal « del Cambio », à Pérouse[1].

[1] Le Pérugin donne encore la même attitude à plusieurs petites figures qui courent dans le lointain de la fresque de la chapelle Sixtine : « Jésus donnant à saint Pierre les clefs du royaume du ciel », ainsi que dans la peinture d'Apollon et dans « les grotesques » du tribunal « del Cambio ».

Dans le tableau du Louvre, « le Combat de l'Amour et de la

Et nous pourrions multiplier ces exemples. Il nous suffirait de puiser dans les œuvres de peintres comme Signorelli, Botticelli, Pinturicchio, Manni, Spagna, Fra Bartolomeo, Giovanni Santi, le père de Raphaël, Raphaël lui-même, etc..., ou de sculpteurs comme Benedetta da Majano, Sansovino, Mino da Fiesole, etc..., qui tous ont représenté des figures volantes dans l'attitude de la course[1].

La célèbre figure de l'ange qui chasse Héliodore du temple dans la fresque de Raphaël (chambre d'Héliodore au Vatican) est plutôt, bien que sans ailes, une figure qui vole qu'une figure qui court.

Je citerai encore un exemple et non des moins illustres. Il s'agit d'un dessin de Michel-Ange conservé à la bibliothèque royale de Windsor et connu sous le nom « il Bersaglio », ou « les Tireurs d'arc ». Il représente un groupe de personnages nus, qui se précipitent vers un but en tirant de l'arc. Nous voyons, dans ce dessin, comme la synthèse de la figuration de la course et du vol dans les arts. En effet, deux des figures principales du premier plan ont à peu de chose près la même position.

Chasteté », on observe au bas du tableau plusieurs petits amours qui courent et dont l'attitude est identique à celle d'un petit Mercure volant qui se trouve dans les airs.

[1] Sous ce rapport, les représentations de Mercure sont fort intéressantes à étudier ; elles figurent pour la plupart Mercure au milieu des airs, dans l'attitude du coureur.

Fortement penchées en avant, elles touchent à peine terre par la pointe d'un pied, l'autre jambe très relevée en arrière, tandis que d'autres figures emportées dans le même mouvement sont entièrement soulevées du sol.

C'est ainsi que, dans un même groupe et dans une même action, la course et le vol sont confondus. Mais il est bien certain qu'ici la course, dans la pensée de l'artiste, n'est qu'une manière de vol et que ces deux figures qui touchent terre par la pointe du pied, n'en sont pas moins soulevées et entraînées par le même élan que les autres personnages[1].

[1] Il existe un autre croquis de Michel-Ange du même sujet, au Musée Brera à Milan. Raphaël n'a point traité le même motif. Mais il existait, dans la villa dite de Raphaël située dans le parc de la grande villa Borghèse, une fresque exécutée par les élèves de Raphaël, d'après le dessin de Michel-Ange, et que Passavant, à qui j'emprunte ces détails, décrit ainsi : les Passions, figures allégoriques qui, pendant le sommeil de l'Amour, tirent contre une cible (Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père, Giovanni Santi*, édit. française, 1860, p. 239).

Comme bien on pense, en passant par les mains de peintres de second ordre, l'œuvre de Michel-Ange n'a pas gagné. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la photographie du dessin de Windsor au très bon dessin qu'a fait M. Richomme de la fresque de la villa Raphaël, et qui se trouve à l'École des Beaux-Arts. Les modifications apportées à la disposition des personnages sont très légères. Il en est une cependant qui nous intéresse plus spécialement. Des deux figures du premier plan, dont l'attitude a été exactement conservée, la seconde, au lieu de poser sur le sol par la pointe du pied, est entièrement soulevée de terre.

Il est curieux de comparer ces deux figures au groupe des « Coureurs » d'un sculpteur moderne, M. Boucher.

Il me semble que nous pouvons trouver dans ce qui précède les raisons pour lesquelles les figures de coureurs dont nous avons parlé échappent à la critique qu'on pourrait se croire en droit de leur adresser au nom des récentes données scientifiques. Elles planent, au-dessus de nos discussions, dans la sereine atmosphère de l'art où les échos de la science peuvent bien parvenir, mais où ses lois ne sauraient jamais s'imposer.

Est-ce à dire que l'art, en ce qui concerne la représentation de la course, soit condamné à refaire perpétuellement cette même figure légère et aérienne, véritable génie sans ailes, idéalisation du coureur, transfiguration de la course, fixée sur la toile par Raphaël ou taillée dans le marbre par Coustou ?

L'artiste ne saurait-il échapper à la domination de tels maîtres et se soustraire à la tyrannie de leurs œuvres ? Ne lui serait-il pas permis de représenter de vrais coureurs, en chair et en os, luttant avec leurs muscles contre la pesanteur, et contre la résistance de l'air ? Ne pourrait-il trouver dans la vérité vraie de la nature, dans les documents que peut lui fournir la science, des formes nouvelles et variées pour figurer la course ? C'est le secret de l'avenir, et nous livrons le problème aux artistes.

S'il leur fallait un encouragement pour suivre cette voie ils le trouveront certainement dans certaines figures de l'art grec dont nous avons omis de parler à dessein

jusqu'ici parce qu'elles sont demeurées sans imitateurs. Ces œuvres de l'art antique, fort nombreuses, consistent surtout en peintures sur vase et en bas-reliefs. Néanmoins, nous pouvons citer tout un groupe de statues grecques dont plusieurs représentent manifestement la course ; mais, à notre connaissance du moins, ce sont les seules œuvres de ce genre de grande dimension et taillées en ronde bosse, abstraction faite de quelques petits bronzes.

Je veux parler des statues de Néréides, qui, du monument de Xanthos en Lycie, sont passées au Musée Britannique. Elles méritent une mention spéciale au point de vue qui nous occupe. Et sur les reproductions qu'en donnent les *Monumenti dal Instituto di corrispondenza archeologica*, de Rome, pl. XI, vol. X, nous en distinguons trois tout à fait remarquables dont nous parlerons plus loin.

Dans toutes ces œuvres, consacrées à la figuration de la course, peintures sur vase, bas-reliefs ou statues, l'art antique s'est montré observateur aussi habile que scrupuleux de la nature. Et ce n'est pas sans une certaine surprise que nous y retrouvons les diverses attitudes que la photographie instantanée nous a révélées.

Il me suffira d'en citer quelques exemples puisés au hasard dans le grand nombre de documents que nous fournit l'art antique, en les classant en trois caté-

gories répondant aux trois types de la formule scientifique de la course[1] :

a) Fin de la phase d'appui ; *b*) phase de suspension ; *c*) commencement de la phase d'appui.

a) *Représentation de la fin de la phase d'appui.* — Le coureur est figuré un membre inférieur tendu en arrière et touchant terre par la pointe, pendant que l'autre membre, porté en avant et plus ou moins fléchi au genou, s'élève au-dessus du sol. Ce type de coureur, complètement ignoré de l'art moderne, est au contraire très fréquent dans l'art grec. M. Maurice Emmanuel croit en saisir la formation sur le bas-relief d'Assos (Louvre), dans les figures des Néréides que met en fuite la lutte d'Héraclès et de Triton. Toutes droites, roides, les mains tendues en avant, elles paraissent plutôt marcher que courir. Mais l'on remarque que, sur l'une d'entre elles, les deux pieds ne portent pas également sur le sol. L'artiste a relevé la jambe de devant, esquissant ainsi, bien que fort timidement, le moment de la course dont il s'agit. Sur le même bas-relief, un groupe de centaures fuyant les flèches d'Héraclès nous montre le même mouvement plus résolument accentué.

Mais c'est sur les amphores panathénaïques du ve et

[1] Je ne parle pas ici de l'Atalante du Musée des Antiques du Louvre, parce qu'il y a lieu d'élever des doutes sérieux sur la légitimité des nombreuses et importantes restaurations dont elle a été l'objet.

VIe siècle qu'il est reproduit avec la plus grande hardiesse et répété un grand nombre de fois. Une des statues du monument des Néréides représente le même moment de la course[1].

b) *Représentation de la phase de suspension.* — Elle est figurée avec une vérité absolue sur une amphore panathénaïque (*Monumenti*, vol. X, t. XLVIII). Quatre coureurs armés s'avancent vers la gauche. On remarquera sur la jambe qui est en avant que la pointe du pied se relève, de manière que le talon est tourné en bas vers le sol. Trois d'entre eux, les n°s 1, 2 et 4, présentent entre les bras et les membres inférieurs une opposition de mouvement absolument correcte, pen-

[1] Les positions des membres supérieurs ne sont pas toujours absolument correctes.

Dans la course, comme dans la marche, les bras exécutent un mouvement de balancement en sens contraire de celui des jambes, c'est-à-dire que lorsqu'une jambe est en avant, le bras du même côté est en arrière. Ce mouvement contrarié des bras et des jambes est bien exactement représenté sur certains vases ; sur d'autres, au contraire, bras et jambe du même côté se portent en même temps en avant ou en arrière. Il en résulte une allure comparable à l'amble des quadrupèdes. Doit-on voir là un effet de l'inexpérience du dessinateur ou bien ces dessins représentent-ils un genre de course spécial, usité dans l'antiquité ? Il nous est difficile de répondre catégoriquement. Cependant on pourrait faire valoir, en faveur de la seconde hypothèse, qu'il existe en Angleterre une méthode d'entraînement pour les pédestrians et qui consiste à faire avancer ensemble le bras et la jambe du même côté, de manière à donner à l'allure les caractères de l'amble des quadrupèdes.

dant que le n° 3, comme pour mettre un peu de diversion dans le dessin, court de cette façon spéciale qui rappelle l'amble.

Sur le même vase, trois coureurs nus, les poings collés au corps, n'offrent pas une attitude moins exacte, avec cette seule différence que le pied qui est en avant baisse un peu la pointe vers le sol.

La même observation peut être faite à propos des coureurs armés d'une amphore de la Cyrénaïque du Musée du Louvre. Mais il ne faut pas oublier que la course sur la pointe du pied, bien qu'exceptionnelle, se rencontre également dans la nature.

Un autre exemple de la phase de suspension qui se trouve reproduit dans les *Monumenti*..., vol. X, pl. XLVIII, offre ceci de particulier que les quatre coureurs font mouvoir leurs bras étendus dans le même sens que les membres inférieurs, suivant le type déjà signalé. De nombreuses peintures de vases consacrées à des scènes autres que les courses panathénaïques représentent cette même phase.

Enfin une statue du monument des Néréides se rattache évidemment à la même série. Les pieds ne touchent point terre et la statue se trouve soutenue par le flot de draperie qui, dans l'écartement de deux jambes, traîne sur le sol.

Il faut rattacher également à la phase de suspension certaines figures de l'art archaïque déjà signalées par

Curtius comme devant représenter une course très rapide, et nettement assimilées par M. Salomon Reinach aux photogrammes de M. Marey représentant la période de suspension du saut. On sait qu'il n'y a pas de limites nettement tranchées entre la course et le saut, la course pouvant être considérée comme une succession de sauts exécutés alternativement d'une jambe sur l'autre. Les figures dont il s'agit représentent des personnages appuyés sur un genou fléchi, l'autre jambe étant relevée en avant. Cette attitude, qui, si l'on supprime l'appui, devient absolument comparable à la phase de suspension du saut ou de la course, est devenue presque classique, dans l'ancien style, pour les Gorgones et les Erinnyes.

Sur une amphore de la Cyrénaïque nous voyons un athlète nu courant et qui offre ceci de particulier qu'il est représenté tout à la fin de la phase de suspension. Son pied va toucher le sol. Comme les précédents il court sur la pointe du pied. Cette figure nous conduit au troisième type du coureur correspondant au début de la phase d'appui.

c) *Représentation du commencement de la phase d'appui.* La caractéristique de ce type de coureur est dans le passage de la ligne de gravité, bien en arrière de la base de sustentation, c'est-à-dire en arrière du pied qui pose sur le sol. Reproduit très exceptionnellement à la Renaissance et dans l'art moderne, nous en pouvons citer dans l'art antique de nombreux et beaux exemples.

Il existe au Louvre deux bas-reliefs de petite dimension, d'origine grecque, et dont l'un surtout reproduit le type en question d'une façon saisissante. Il s'agit d'un cavalier suivi d'un coureur à pied. Ce dernier tient la queue du cheval d'une main, pendant que l'autre pose sur la croupe. Le torse est droit, la jambe droite en avant touche le sol par les orteils, pendant que la jambe gauche, fléchie au genou, se relève en arrière. Le second petit bas-relief offre un peu moins d'intérêt. Il représente deux éphèbes. L'un d'eux court vers la droite, le torse presque de face. Le membre inférieur gauche, un peu fléchi au genou, porte à pleine plante sur le sol, pendant que l'autre, en partie détruit, se relève en arrière, le genou fortement fléchi.

Un des plus beaux spécimens du genre nous est donné par un des deux bas-reliefs du duc de Loulé, actuellement au Musée de Lisbonne. Je veux parler de celui dans lequel le coureur, qui précède le char lancé à toute vitesse, pose à terre par la pointe du pied droit, pendant que la jambe gauche se relève en arrière, le genou fléchi. Malgré une légère inclinaison de torse en avant on peut constater que la ligne de gravité passe bien en arrière de la base de sustentation.

Sur un autre petit bas-relief d'une stèle du Musée d'Athènes, ce déplacement en arrière de la ligne de gravité est encore plus accentué. Il s'agit d'un joueur de cerceau sculpté en bas-relief sur la panse d'un lékithos.

Le pied gauche porté en avant touche le sol, pendant que la jambe droite se relève en arrière et que tout le corps est incliné en ce sens.

Les bas-reliefs du monument de Lysicrate et ceux du Mausolée d'Halicarnasse en fournissent d'admirables exemples, qu'on dirait copiés sur des photographies instantanées.

Je puis citer encore la gravure d'une cyste prénestine, la peinture d'une tombe de Chiusi et de nombreuses peintures sur vases[1]. Enfin une statue de Néréide représente très vraisemblablement ce même moment de la course. Le pied qui est en avant est brisé, mais la position de la jambe est telle qu'il posait certainement à terre.

C'est ici que nous pourrions également citer, parmi les figures en ronde bosse, un certain nombre de petits bronzes. Mais la plupart de ces bronzes ont eu le socle brisé, de telle sorte que leur orientation, par rapport à la ligne de terre, n'offre rien de certain. Ils sont donc loin d'avoir la valeur que présentent au point de vue où nous nous plaçons, les peintures et les bas-reliefs.

L'on voit, par les exemples qui précèdent, combien sont variés et conformes à la réalité, les types que l'art grec a créés pour représenter la course. Il y aurait lieu

[1] Un Komatès peint sur un psystère du Louvre, cité par M. Emmanuel, le reproduit, ainsi qu'un certain nombre des figures d'un vase peint gravé dans le *Nouveau Manuel complet d'archéologie* de M. O. Muller.

d'en signaler encore un autre dans lequel les deux pieds touchent à terre, les jambes étant placées dans une attitude qui rappelle celle du « Gladiateur combattant », mais ce type s'éloigne de la nature et il nous faudrait entrer à ce propos dans des considérations qui nous distrairaient de notre sujet.

Ce que nous tenons à faire remarquer c'est que l'art grec ne connaît pas le type de la course qui a dominé dans la suite, et conquis la Renaissance ainsi que l'art moderne, ce type dont nous avons longuement parlé et dans lequel la ligne de gravité passe par la base de sustentation ou en avant d'elle[1].

Pour conclure, nous dirons que les Grecs ont su représenter la course avec des attitudes variées qui trouvent aujourd'hui leur consécration dans les plus récentes découvertes scientifiques. Parmi ces attitudes, entièrement délaissées depuis par les artistes, le type adopté par la Renaissance et l'art moderne ne trouve pas sa place. Il y a là un contraste bien frappant, et ce retour par la science aux formes primitives de l'art comporte plus d'un enseignement. Il montre avec quelle sûreté et précision ces premiers artistes, que les entraves de la tradition

[1] M. Emmanuel en cite bien un exemple — et c'est d'ailleurs le seul — sur un vase à figures noires du commencement du VIe siècle. Mais il se rapporte à une figure faisant partie d'un groupe de Komastès dansant, si bien que l'on est en droit de se demander s'il s'agit bien là d'une représentation de la course.

n'avaient point encore enchaînés, savaient voir et observer la nature. Et, s'il est vrai que sans la photographie instantanée les Grecs avaient vu juste, il n'est pas moins vrai que c'est à elle que nous devons de mieux comprendre leurs œuvres jusque là méconnues et restées sans imitateurs. C'est aussi la justification de ceux qui, parmi les modernes, ne veulent point négliger dans l'étude et la représentation du mouvement l'appoint si important que leur apporte ce nouveau et précieux mode d'investigation.

TROISIÈME PARTIE

ESSAI D'ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE

CHAPITRE PREMIER

L'IDÉAL DANS L'ART

Nous avons essayé de montrer, dans la première partie de cet ouvrage, qu'à peu d'exceptions près et conformément aux idées émises par les philosophes grecs, le but des arts plastiques est l'imitation exacte de la nature et qu'avant tout l'artiste doit chercher à faire vrai. Mais cette opinion n'a-t-elle pas quelque chose de trop exclusif, et en la prenant au pied de la lettre n'arriverait-on pas à d'étranges conclusions?

Rien de plus banal, par exemple, aujourd'hui, que d'entendre comparer la chambre noire du photographe au crayon de l'artiste, et réclamer l'entrée de la photo-

graphie dans le domaine de l'art, au même titre que le dessin. Le temps n'est pas loin où la photographie en couleur demandera de traiter d'égal à égal avec la peinture.

Si le seul but de l'art est la parfaite ressemblance avec la nature, la prétention n'est-elle pas justifiée? Quelle supériorité peut avoir la main de l'artiste sur l'objectif de la chambre noire, si le but à atteindre est le même. Dans ce cas, il semble que tous les avantages soient du côté de l'appareil, il est plus sûr et aussi plus rapide. Ce serait donc à brève échéance la fin de l'art de peindre, à moins toutefois que l'art ne soit autre chose que la reproduction exacte d'un modèle.

Il est évident que l'artiste doit faire vrai. Ne le serait-il pas aussi qu'il y a, en art, un très grand nombre de « vrais », autant au moins que d'artistes? Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Velasquez, Rembrandt, Rubens, s'ils pouvaient revivre en même temps, placés en face d'un même modèle sauraient assurément le reproduire avec exactitude, et cependant quelles différences, quels contrastes même entre les œuvres qui sortiraient de leurs mains ! L'image photographique bien plus exacte encore pourrait-elle prétendre les dépasser?

C'est qu'il ne suffit pas pour faire une œuvre d'art de copier servilement la nature. La vérité n'est qu'un facteur. Il y en a un autre, qui est la contribution personnelle de l'artiste, ce que Bacon appelle « homo additus

naturæ ». « La nature n'est que le prétexte, se plaisait à répéter le paysagiste J. Dupré. L'art est le but en passant par l'individu. Pourquoi dit-on un van Dyck, un Rembrandt, avant de dire ce que le tableau représente ? C'est que le sujet disparaît et que l'individu, le créateur seul subsiste. En veut-on un autre exemple ? On dit communément « bête comme un chou » ; mais qui oserait dire bête comme un chou peint par Chardin ? C'est que l'individu, l'être humain a passé par là. »

Cet apport personnel, que l'artiste ajoute au vrai de la nature pour constituer l'œuvre d'art, ne va-t-il pas à l'encontre de notre thèse ? Car, en somme, si tout l'art consiste dans ces modifications plus ou moins étendues que l'artiste fait subir à la réalité, dans ce parti pris adopté par lui et que Taine définit si bien « une altération systématique du rapport réel des choses », que devient la rigueur scientifique, puisque science il y a ? Un contemporain n'a-t-il pas eu raison d'écrire que le commencement de l'art est la déformation ?

Même en tenant pour bien fondées ces observations sur la nécessité qui s'impose à l'artiste d'altérer le « rapport réel des choses » — et nous aurons à nous expliquer sur ce qu'il convient d'entendre par là — je ne pense pas que cette constatation soit de nature à diminuer le rôle de la science vis-à-vis de l'art ? J'y verrais, au contraire, une des meilleures preuves de son importance pour l'artiste.

Il me semble, en effet, qu'en outre du sentiment esthétique qui est ce que Topffer appelle le sixième sens ou « la bosse » et sans lequel il n'y a pas d'artiste, le degré de science permettrait d'établir entre les artistes une sorte de hiérarchie.

D'abord au bas de l'échelle, je placerais ceux qui ne savent rien. Malgré tous les dons artistiques, il est bien clair qu'ils ne peuvent faire que des œuvres incomplètes, les moyens d'expression leur manquant. Puis au-dessus il y aurait ceux qui savent, mais de façon insuffisante. S'ils réussissent c'est comme par hasard, car bien des connaissances leur échappent, et c'est sans sûreté ni maîtrise qu'ils marchent vers le but proposé.

Enfin, il y aurait les vrais, les grands artistes. Ce sont ceux qui capables de reproduire, dans leur exactitude absolue, les rapports réels des choses, les modifient sciemment au gré de leur fantaisie ou de leur génie. Ceux-là, tout en restant des artistes, sont en même temps de grands savants. Grâce à de laborieuses études, ils connaissent le jeu des lumières sur la surface vivante, les nuances infinies des formes humaines dans le repos et dans l'action. La nature, en un mot, semble leur avoir livré tous ses secrets, et, lorsqu'en la copiant, ils en altèrent certains traits, c'est en pleine connaissance de cause ; s'ils transforment, c'est dans la plénitude de leurs moyens.

C'est donc grâce à la science que l'artiste se voit déli-

vré de la tradition du maître, de l'obsession de l'école. Elle lui permet d'être lui-même. Placé face à face avec la nature, le seul, l'unique maître, l'artiste reconquiert sa liberté et ne relève plus que de son génie.

Il me semble donc que l'objection ainsi soulevée loin de la renverser vient à l'appui de notre théorie.

En supposant même que l'artiste ne doive pas se contenter d'imiter la nature, mais bien la modifier de parti pris en la copiant, l'on voit que le rôle de la science au lieu de diminuer ne fait que grandir. Il y a lieu cependant de se demander ce que doit être cette altération systématique de la réalité qui semble résumer ainsi l'art tout entier.

Il est certaines productions de l'art où se trouve réduite autant que faire se peut cette part d'imitation servile. Je veux parler des esquisses et des maquettes. L'on sait, en effet, quelle intensité d'expression et pour tout dire quelle somme d'art se rencontre dans ces œuvres si éloignées cependant de la réalité.

Diderot l'avait bien compris. Après avoir dit que les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas, que c'est le moment de chaleur de l'artiste, de verve pure sans le mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, il ajoute : « C'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La pensée rapide caractérise d'un trait ; or, plus l'expression est vague, plus l'imagination est à l'aise. » Et c'est bien là, ce me semble, le nœud de la question.

Si nous cherchons, en effet, à analyser l'impression produite par la vue de l'esquisse, nous verrons qu'elle jouit de ce privilège de laisser à l'imagination du spectateur le soin de l'achever. Et l'imagination la complète bien mieux que l'artiste le plus habile le pourrait faire. Nulle image, en effet, n'est plus adéquate à notre sentiment esthétique, car elle est plus dans notre esprit que sur la toile. Elle est plus notre création que celle de l'artiste. L'œuvre de l'artiste, réduite pour ainsi dire à l'état de signe, réveille, dans notre esprit, toute la masse des souvenirs que nous portons en nous relatifs au sujet représenté et avec lesquels notre imagination construit une œuvre nouvelle, dont celle que perçoit notre rétine, n'est que l'occasion et le prétexte. L'œuvre d'art, dans ce cas, ce n'est pas l'artiste qui la fait, c'est le spectateur.

Et c'est là la raison — en dehors de celles tirées de l'envahissement du snobisme — du succès d'un certain faire mis à la mode par quelques artistes qui profitent consciemment ou non de cette tendance de notre esprit. Il y a, en effet, toute une école de sculpture qui ne livre au public que des esquisses, des morceaux inachevés. Il est vrai que, le plus souvent, la foule passe sans rien comprendre. Mais les raffinés y découvrent des beautés cachées, des intentions mirifiques, des tendances géniales dont, le plus souvent, l'artiste est innocent.

Il ne faut donc pas confondre les esquisses avec l'œuvre d'art achevée. Et si nous prisons fort les esquisses parce

qu'elles nous livrent sans fard et sans apprêt la première pensée de l'artiste, il n'en faut point conclure qu'elles soient le but et la fin de l'art.

Le difficile en art, disait un jour un grand sculpteur, n'est pas de commencer, c'est de finir. Jules Breton, comme nous l'avons vu plus haut, émet la même idée.

Et, en effet, tous les vrais artistes racontent la genèse de l'œuvre de la même façon.

C'est au début, l'esquisse enlevée avec enthousiasme. Cette esquisse se complète dans la joie de produire, dans la félicité de l'idéal entrevu que l'œuvre doit réaliser. Puis le travail avance, les détails se précisent, et voilà qu'avec cette précision peu à peu le rêve s'envole. Il semble que la divine chimère refuse de se laisser matérialiser. Achevée, l'œuvre ne laisse, le plus souvent, à l'artiste qu'un sentiment d'impuissance, une incurable mélancolie.

Qui le conduit et le dirige dans les modifications qu'il doit faire subir à la nature ? Et qu'est cet idéal qu'il tente de réaliser dans ses œuvres ?

On pense généralement que l'artiste trouve son guide en dedans de lui-même, dans un sentiment inné et tout personnel qu'il se fait de la beauté. Mais c'est là une opinion dangereuse parce qu'elle semble légitimer toutes les fantaisies et toutes les aberrations.

Que peut bien être, en effet, cette idée de beauté ou cet idéal, même chez le plus grand artiste, si ce n'est un

assemblage de souvenirs puisés dans la nature, et le plus souvent même aujourd'hui, dans les ouvrages si parfaits de l'art grec. Mais l'art grec lui-même ne connaissait point cet idéal dont on parle tant, qui plane au-dessus de la nature et la régente au besoin. Il se contentait de la suivre de près et de l'imiter avec discernement. Il a su faire un choix des formes qu'elle lui présentait, et c'est en les copiant qu'il a créé ces types immortels représentant les sentiments les plus divers : Jupiter, la puissance ; Hercule, la force physique ; Apollon, le rayonnement de l'intelligence uni à l'harmonieux développement du corps ; Mars, la vertu guerrière ; Mercure, l'agilité ; Vénus, la grâce ; Junon, la beauté altière, etc. Et partout et toujours, c'est la nature humaine elle-même non torturée ni violentée, mais épanouie dans ce qu'elle a de meilleur et de plus parfait. L'art grec n'a point cherché la réalisation d'un idéal surhumain, et, tout en suivant une méthode qui peut sembler bien terre à terre, les sommets qu'il a atteints sont si hauts qu'ils sont habités par les dieux et que nous y voyons aujourd'hui le refuge de ce qu depuis nous avons appelé l'*idéale beauté*.

Où l'artiste pourrait-il puiser l'idée qu'il se fait du beau, si ce n'est dans la nature elle-même ? Car, on le sait, « *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* ». Il ne saurait être question d'une illumination intérieure, sorte de révélation faite à l'artiste par un principe supérieur et en dehors de la voie des sens. Et si

alors cet idéal, au nom duquel vous voulez corriger la nature, n'a d'autre origine que cette même nature, dont il n'est en somme qu'un souvenir composite et affaibli, comment peut-il jouer le rôle que vous lui assignez ?

D'ailleurs, si l'on veut bien y réfléchir, l'on verra que cette idée de la beauté, cette sorte de modèle intérieur que l'artiste porte en soi, ne se formule dans son esprit que d'une manière bien vague et bien incomplète. La représentation mentale qu'il s'en fait est si peu précise qu'elle ne peut le guider avec quelque sûreté. La preuve en est dans ses hésitations continuelles, dans sa constante incertitude d'avoir atteint l'idéal entrevu.

Et cet idéal, comme il est pauvre si la nature ne vient pas le féconder ! J'entendais un artiste dire un jour avec beaucoup de vérité : « Nous ne portons qu'une figure dans notre esprit ». La chose est si vraie qu'il est des artistes qui, même en face de la nature, ne peuvent se soustraire à la tyrannie de cette forme unique qui les possède et dont on retrouve les traits dans toutes leurs œuvres.

Mais n'est-il pas à craindre, d'autre part, que l'art maintenu dans une dépendance trop étroite de la nature ne devienne jamais que le rival inférieur de la photographie ou du moulage sur nature ?

Je ne le pense pas, car il est facile de montrer que tout en demeurant le plus près possible de la nature, l'artiste n'abdique point sa personnalité, qu'il y a toujours place

pour une interprétation personnelle de la forme et qu'en aucun cas il ne sera réduit au rôle de machine à copier.

A-t-on songé quelquefois à ce que pouvait être une imitation parfaitement exacte de la nature? Elle est matériellement impossible[1]. Et même en sculpture, qui est l'art qui s'en rapproche le plus, puisqu'il reproduit les objets sous les trois dimensions, la copie ne peut pas être absolument adéquate à l'original. Sans parler des poils, de la barbe et des cheveux, dans l'imitation desquels il entre toujours une part énorme de convention, le nu lui-même ne se laisse point si facilement saisir.

C'est un préjugé de croire, par exemple, que le moulage reproduit très fidèlement la nature. Il suffit d'avoir vu un masque moulé sur une figure vivante pour constater qu'il n'en est rien. Sans tenir compte même de l'occlusion des yeux nécessitée par l'opération du moulage, ce masque ressemble plutôt à un mort qu'à un vivant. Le nez est effilé, les joues sont aplaties, les tempes sont creusées. Le portrait est méconnaissable. La déformation s'explique facilement par l'immobilité obligée du modèle et par le poids même du plâtre qui comprime les tissus, en expulse les liquides et, par suite, en diminue le volume dans des proportions vraiment étonnantes.

[1] Cette remarque a déjà été faite avant nous, par Thoré, J. Breton, G. Larroumet et bien d'autres.

Dans un masque, ces déformations sautent aux yeux, parce que les formes ici plus délicates se laissent plus facilement altérer. Mais le résultat est le même, quoique moins saillant, pour toute autre partie du corps, pour les mains, les bras, les jambes, etc...

Il est un fait scientifique que l'on connaît peu, mais qui me semble éclairer d'un nouveau jour le problème de la représentation artistique des formes. C'est le suivant : le volume des diverses parties de notre corps n'est pas constamment le même, il est, au contraire, dans un état perpétuellement instable. Il change pour ainsi dire à tout moment, avec nos attitudes, nos actes, nos sentiments, nos émotions, avec nos pensées même. C'est un des attributs de la vie que ces changements incessants dans le volume des membres et par suite dans leur forme. D'où il suit que, dans la nature, la forme elle-même est variable, fugitive et inconstante. C'est le propre de l'art de la fixer au moment qui convient. Le sculpteur sait combien, dans le millimètre de matière que laisse le praticien autour de l'œuvre inachevée, il y a place pour les formes les plus variées, presque les plus opposées. Et, dans ce cas, le déplacement matériel des surfaces ne dépasse pas ce qui se produit réellement, dans la nature, sous l'influence vitale.

On voit par là combien, tout en serrant de très près la réalité, l'artiste trouve place pour un choix personnel de la forme. Et puisque la nature est changeante, l'opération

qui consiste à la fixer dans une forme immuable, quel que soit le degré d'exactitude qu'elle comporte, est toujours une interprétation.

Ce que je viens de dire s'applique à la forme elle-même, immobile pour ainsi dire, abstraction faite des changements incessants et des nuances si variées que le mouvement y introduit. A plus forte raison, les mêmes réflexions peuvent-elles être faites, si l'artiste reproduit une action qu'il est impossible au modèle de figurer exactement dans l'atelier et qui, le plus souvent, ne s'observe, dans la nature, que pendant un temps relativement très court. Et c'est là cependant le but suprême de l'art qui doit surtout nous donner une image de la vie avec son cortège de mouvements, d'émotions et de sentiments.

Où l'artiste, par exemple, trouvera-t-il l'image de la frayeur si ce n'est sur le visage de cet homme que menace un imminent danger? Croyez que l'idée qu'il s'en pourrait faire serait bien fausse et bien pâle à côté de cette image-là.

Si je m'élève contre les tendances qui consistent à se passer de la nature ou à la maltraiter de parti pris, je n'en pense pas moins que l'artiste est une intelligence qui doit la comprendre, un cœur qui doit la sentir, et que, dans son œuvre, la part de l'interprétation, pour restreintes qu'en soient les limites, n'en a pas moins une importance capitale.

Il reste toujours vrai que c'est dans la nature et non

dans son imagination, que l'artiste doit incessamment puiser ses modèles. Il doit en être l'observateur assidu, le suivant fidèle. C'est le seul maître qu'il puisse suivre sans crainte, sans servitude. Car il conserve la liberté de choisir dans les formes multiples qu'elle lui offre, et c'est dans ce choix raisonné ou instinctif que réside la supériorité de l'art.

Et nous savons qu'il y a place ici pour les longues recherches, les patientes études, les hésitations nombreuses et parfois aussi les déboires cruels. Si ce n'est point le décevant fantôme de l'idéal que l'artiste poursuit, c'est la vie elle-même sous ses aspects multiples et changeants.

Et il se crée alors un idéal nouveau, s'il convient d'appeler ainsi le but vers lequel tendent tous les efforts de l'artiste. Mais cet idéal n'a rien de commun avec l'ancien que le nom. Au lieu de chercher sa formule aux époques disparues de l'art, ou dans les régions trompeuses de l'imagination pure, il borne ses recherches au monde qui nous entoure, il essaye de surprendre le secret de la vie des êtres qui composent notre univers et de la faire palpiter dans ses œuvres. La tâche est vaste et digne de ses efforts. Mieux il saura la remplir, plus il sera grand.

Le but certes est difficile à atteindre, mais il n'est point hors de sa portée. Les moyens dont il dispose pour y arriver n'ont rien de mystérieux, il les trouvera autour

de lui, dans les expressions phénoménales de la nature dont l'observation et la compréhension lui seront singulièrement facilitées par le secours que la science peut lui apporter.

Si je fais descendre l'artiste du piédestal où l'aveugle admiration des modernes l'a installé, ce n'est point pour l'amoindrir. Songeons que les admirables artistes du moyen âge se considéraient comme des ouvriers de l'image, des imagiers. Pour les Grecs, les artistes étaient simplement des « faiseurs ». Sans déchoir, l'artiste peut fouler le sol où nous marchons. Il y puisera, nouvel Antée, les forces nécessaires pour remplir sa mission. Car s'il n'est plus le demi-dieu d'autrefois, il reste le prêtre de la nature qu'il doit révéler aux autres hommes.

Toute imitation du passé est stérile, toute invention pure reste vaine. Le vrai seul dure. La beauté n'existe pas hors de la nature. C'est à l'artiste de l'y saisir et de la répandre dans ses ouvrages.

CHAPITRE II

LE PROBLÈME DU BEAU

Nous avons montré que l'artiste ne doit point se laisser égarer à la poursuite d'un idéal chimérique souvent irréalisable ; qu'il doit prendre au contraire la nature pour modèle ; mais que toute copie qu'il en voudrait faire ne lui serait jamais adéquate de par les conditions mêmes de l'art qui font qu'à son insu sa personnalité y tient toujours une place importante ; qu'en somme il est maître de donner à cette interprétation l'étendue qui lui convient, bien que les limites extrêmes en soient fixées par la science ; que le propre de celle-ci est justement de marquer les limites du vraisemblable : que, si minime qu'il soit, l'écart entre l'interprétation de l'artiste et la nature est plus que suffisant pour permettre à sa propre personnalité de s'affirmer ; qu'en outre dans la réalité tout n'est pas bon à prendre, qu'il y a nécessairement un choix à faire ; qu'en définitive puisque le beau est plus dans la nature que dans l'imagination de

l'artiste, c'est à lui de l'y chercher, de le découvrir et de le faire sien.

Qui alors servira de guide à l'artiste dans cette recherche et dans ce choix? Le moment est venu d'aborder ce problème : Qu'est-ce que le beau? Qui montrera aux artistes où il est?

Les donneurs de conseils n'ont certes pas manqué. Depuis Baumgarten, une science nouvelle est née qui cherche la solution si désirée. Les traités ont succédé aux traités, les discussions aux discussions, le nombre des ouvrages sur l'esthétique est aujourd'hui considérable, on y trouve les dissertations les plus élégantes, les plus ingénieuses, les plus profondes et souvent aussi les plus obscures. Et nous ne sommes pas plus avancés qu'au premier jour. Le bilan des théories du beau a été récemment dressé par Tolstoï. Il aboutit à la faillite.

Tous les systèmes se résument en deux définitions de la beauté, l'une objective, l'autre subjective.

Objectivement le beau est indéfinissable. Lorsqu'on dit que la beauté est la concordance entre les parties, la symétrie, l'harmonie, ou bien encore l'unité dans la variété, etc..., on ne nous donne qu'une notion bien vague et incomplète, en tout cas incapable de nous aider à la reconnaître là où elle est avec quelque sécurité.

Quant aux définitions subjectives de la beauté qui se résument en ceci, qu'elle est « ce qui plaît », elles ne sauraient pas davantage nous guider dans sa recherche.

Ce qui plaît à l'un peut déplaire à l'autre. Rien de fixe, rien de stable, ne peut être construit sur de telles bases.

On objecte qu'en somme toutes ces spéculations intéressent peu l'artiste, qui a comme l'intuition du beau et le trouve d'instinct. Un sens intime et profond le lui révèle. Ce sens ne serait autre chose — nous l'avons vu — que l'idéal qu'il porte en lui et qui est une certaine idée qu'il se fait de la beauté, idéal au travers duquel il voit la nature, bien plus qu'il ne lui sert à la juger, idéal vague, infidèle et incertain. Nous en avons pour gage les hésitations, les tâtonnements des artistes consciencieux, même des plus grands. On se rappelle ce mot de Michel-Ange lui-même : « Mon désir est toujours trompé quand ma statue sort du marbre comme une femme qui s'élance hors du bain. Au travers de l'imagination comme au travers de l'onde, on rêve des formes élégantes et pures qui perdent leur beauté une fois sous le soleil. »

Qui oserait dire, après ces paroles d'un aussi grand maître, que ce qu'on appelle l'idéal soit autre chose qu'une sorte de rêve, c'est-à-dire, rien de précis, rien de nettement défini.

Malgré tout, l'art ne saurait se désintéresser des recherches de l'esthétique dans l'espoir d'y découvrir un critérium non trouvé encore.

Sans avoir la prétention d'éclairer en toutes ses parties une question aussi complexe et qui a soulevé déjà tant

et de si vives polémiques, je voudrais essayer tout au moins, en m'appuyant sur la science, d'y apporter quelques clartés nouvelles, si faibles qu'elles puissent être.

Remontant le cours des ouvrages sur la matière, je reprendrai la définition de Baumgarten : « la beauté est le *parfait* perçu par les sens », et mettant de côté le terme « beau », sur le sens duquel il est si difficile, sinon impossible de s'entendre, je le remplacerai momentanément par l'expression de « parfait », dont il importe de préciser la signification.

L'idée de perfection appliquée aux êtres vivants ne se réalise que sous certaines conditions qui me paraissent être les suivantes :

Il faut d'abord — ceci est bien évident — que cet être soit entier et exempt de toute maladie, de toute infirmité.

Il faut ensuite qu'il ait atteint son plein développement.

Il faut enfin qu'il réunisse dans sa plénitude tous les caractères qui l'identifient et le distinguent des autres êtres.

Intégrité et santé ; plein développement, identité ou caractère. Telles sont les trois conditions de la perfection d'un être vivant. Le complet développement d'un être n'est d'ailleurs que le plein épanouissement de son caractère en tant qu'individu, comme il est ce qui le différencie des autres espèces.

En résumé, un être vivant est parfait s'il est indemne de toute tare et de toute maladie, s'il est complètement lui-même et s'il est, en outre, le plus lui-même.

Prenons un exemple. Un chien sera parfait s'il n'a d'abord ni difformités ni maladies, ensuite s'il est à l'âge de son complet développement ni trop jeune ni trop vieux, enfin s'il présente tous les caractères de l'espèce et de la race à laquelle il appartient. Il est inutile d'insister pour montrer qu'un chien qui aurait une maladie de peau, une patte de travers ou telle autre difformité ne saurait être un chien parfait, de même s'il est trop jeune ou décrépit; enfin on sait que les connaisseurs font état de la pureté de la race. C'est ainsi que des jambes courtes et torses, qui sont un défaut grave chez la plupart des chiens, deviennent une qualité fort appréciée chez certaines races.

Essayons d'appliquer maintenant ces règles à l'être qui tient dans l'art la plus grande place, à la figure humaine elle-même.

Il est bien évident que la condition première de la perfection chez l'homme, comme chez les autres êtres, sera de n'être porteur d'aucune infirmité, de ne présenter aucun signe de maladie acquise ou héréditaire. L'homme parfait doit être complètement sain de corps et d'esprit. D'un mot, il doit être normal. Mais à quoi reconnaître l'homme normal? C'est ici que le physiologiste et le médecin nous viendront en aide. Leur tâche ne sera

pas toujours des plus aisées. Rien de plus simple s'il existe des signes de maladie acquise ou héréditaires suffisamment grossiers. C'est là un premier départ que le médecin fera facilement, et son œil exercé relèvera bien des tares qui généralement passent inaperçues. Mais l'état de santé est-il toujours si distinct de la maladie? N'existe-t-il pas souvent un état intermédiaire dont les limites sont indécises? Où commence la maladie, où finit la santé? Je ne parle pas bien entendu des maladies aiguës dont l'invasion est nette et les symptômes évidents, mais des maladies chroniques, des affections constitutionnelles, des diathèses qui constituent plutôt une manière d'être de l'individu qu'une véritable maladie. Dans ces cas, on pourra toujours s'en tenir à la physiologie qui définit l'homme normal celui dont l'intégrité des organes assure le plein exercice des fonctions dans le double but de conservation et de reproduction. Le médecin peut donc toujours s'assurer de régularité des fonctions et de là conclure à l'intégrité des organes.

Mais existe-t-il une morphologie des organes révélant l'intégrité de leur fonctionnement? L'homme normal a-t-il une morphologie spéciale et unique? Évidemment non. Il suffit de jeter les yeux autour de nous pour constater que l'état de santé est compatible avec les formes extérieures les plus diverses.

Par exemple, il est indifférent, pour l'exercice libre et facile des fonctions, que le crâne, pourvu qu'il ait une

capacité suffisante, soit court et haut, ou bas et allongé ; que les yeux, pourvu qu'ils aient une bonne structure, soient relevés en haut et en dehors ou bien horizontaux ; que les pavillons des oreilles, pourvu que l'oreille interne soit bien constituée, soient bordés ou non bordés, collés au crâne ou détachés en formes d'anses ; que le nez, pourvu que la pituitaire soit intacte, soit droit ou recourbé ; que la bouche, pourvu que les dents soient bien plantées, soit elle-même grande ou petite ; que le menton soit rond ou en pointe ; que le torse soit court et les jambes longues ou inversement sans cependant que cette disproportion dépasse certaines limites. On ne peut énumérer tous les cas de ce genre. Le nombre en est illimité. Il est bien certaines formes extrêmes que la science est à même de fixer et qui deviennent incompatibles avec l'intégrité des fonctions. Mais, dans l'intervalle, il est toute une série de formes intermédiaires qui sont indifférentes à la santé et peuvent être sans distinction l'apanage de l'homme normal.

Nous avons donc formé ainsi un premier groupe tendant vers la perfection, et dont se trouvent rayés tous les débiles, infirmes et malades. Il se compose d'une grande variété d'individus, d'une foule hétéroclite bien portante, c'est déjà quelque chose, mais il nous faut, par de nouvelles éliminations, serrer de plus près le problème à résoudre.

C'est le moment de faire intervenir le second carac-

tère. Il nous permettra de retrancher les individus qui ne jouissent pas encore de la plénitude de leurs facultés physiques et intellectuelles, par suite de leur jeune âge, et ceux qui, au contraire, déjà sur le déclin, subissent un amoindrissement de leur être.

Peut-on alors fixer un âge, ou plutôt une certaine période, en deçà et au delà de laquelle tout individu sera déclaré incomplet ou déchu? Cela peut être d'une manière générale. Il est, en effet, admis que de 25 à 45 ans l'homme a acquis et conserve sa pleine maturité. Mais nous savons aussi que tous les individus ne se développent pas de la même façon. Soit à cause de leur constitution même, soit à cause des influences du milieu, il en est de précoces, il en est de tardifs, ces derniers pouvant atteindre un degré de développement aussi parfait. C'est donc par l'étude des lois de la croissance et par la connaissance approfondie des caractères morphologiques des diverses étapes que traverse l'homme depuis la naissance jusqu'à la mort naturelle, que nous arriverons à reconnaître les caractères du plein épanouissement de l'individu. Mais cet homme absolument sain de corps et d'esprit, ni trop jeune, ni trop vieux, nous présente encore toutes les variétés morphologiques que nous indiquions tout à l'heure et dont certaines semblent s'exclure.

Il nous faut cependant faire un choix entre toutes ces formes, et pour cela nous ferons appel au troisième critérium dont il a été parlé.

Nous chercherons parmi les individus déjà triés ceux qui présentent les caractères les plus humains. Nous éliminerons donc sans merci tous ceux qui offriraient des traits morphologiques ayant quelque ressemblance avec ceux des espèces animales qui, dans l'échelle des êtres, lui sont inférieurs.

La science a montré que l'homme moderne n'est point un être à part, une sorte de roi de droit divin autour duquel gravitent tous les autres êtres, ses esclaves. Entre les types humains les plus inférieurs et les animaux les plus élevés, il n'existe pas d'abîme insondable, qui ne puisse être franchi.

Les faits aujourd'hui ne se comptent plus qui témoignent de l'origine animale de l'homme et montrent par quelles racines profondes son organisme plonge jusque dans l'animalité la plus éloignée.

Parmi ces faits, je ne citerai ici que ceux qui ont été signalés sous le nom d'*anomalies régressives*. Ils consistent en des écarts accidentels du type humain, reproduisant quelque disposition anatomique d'une des espèces animales qui forment la longue chaîne des êtres dont il est aujourd'hui le dernier anneau. Ces anomalies sont fort nombreuses, elles portent sur les os, les muscles, sur les différents viscères. Plusieurs ne se révèlent à l'extérieur par aucun signe. Mais il en est d'autres qui touchent à la forme et intéressent les artistes au plus haut point. Ce sont ces traces d'atavisme, ces retours partiels au type

ancestral qui sont naturellement incompatibles avec la perfection humaine.

Certaines de ces déviations sont telles qu'elles prennent rang dans les troubles pathologiques, et je citerai au hasard les déformations crâniennes, l'asymétrie faciale, le bec-de-lièvre, les anomalies dentaires, les doigts surnuméraires, les doigts et les orteils soudés ou palmés, le pied et la main bots, etc... Il est même d'autres stigmates qui, n'apportant aucun trouble fonctionnel appréciable, ne sauraient rentrer dans le cadre de la pathologie et néanmoins ont un caractère régressif très évident. Qu'il me suffise de citer comme exemple, la soudure du lobule de l'oreille, le pavillon non ourlé qui rappellent les oreilles de singes, la brièveté du pouce, son opposition affaiblie, la longueur des membres supérieurs qui sont également des caractères simiesques.

On connaît cette longue suite de gravures d'après Le Brun, qui représente toute une série de faces humaines se rapprochant des animaux les plus divers : on y voit le bœuf, le cheval, l'âne, le chien....

Ces images plus ou moins fantaisistes n'ont évidemment rien de scientifique. Mais elles reposent sur un fait d'observation très juste et que chacun a pu constater. Il avait été d'ailleurs déja signalé par Aristote et plus tard par Porta.

Il faut encore tenir compte de la manière d'être en général, des gestes, de l'attitude. Il est des mouvements

qui rappellent ceux des animaux. L'horizontalité du bassin, en même temps que son étroitesse exagérée, l'absence d'ensellure lombaire, les bras tombant en avant des cuisses, les mains la paume tournée en arrière, sont autant de signes qui rappellent l'attitude des quadrupèdes.

Mais ce n'est pas tout. Il ne suffit pas à l'homme d'être parfaitement humain. Car l'humanité est double et il faut distinguer entre les deux moitiés, entre l'homme et la femme. Nous savons, en effet, que morphologiquement l'homme et la femme dérivent du même prototype.

Dans le jeune âge, les deux sexes, à part bien entendu les organes spéciaux, ne diffèrent guère l'un de l'autre. Ce n'est que vers la puberté que la différenciation s'accuse nettement pour se compléter plus tard. Or il arrive parfois que, par suite d'un trouble dans l'évolution, cette différenciation morphologique ne se fait pas, ou se fait dans une fausse direction. Si elle ne se fait pas, les caractères de l'enfance persistent dans l'un comme dans l'autre sexe, ce sont les « infantiles » ; si elle se fait dans une fausse direction, nous verrons les caractères secondaires des sexes se trouver mélangés chez un même individu. Des hommes auront les attributs du sexe féminin, comme l'absence de poils, excepté au pubis et sous les aisselles, la largeur du bassin, les mamelles, les membres arrondis, etc..., pendant que des femmes au contraire verront leur musculature s'accentuer, les seins

faire défaut, le bassin manquer d'ampleur, et la surface du corps, jusqu'au visage, se couvrir de poils. Entre cet homme-femme et cette femme-homme plus ou moins réussis, et qui forment les types extrêmes de ces déviations de l'évolution sexuelle, il y a tous les degrés intermédiaires. Et c'est là le point qui intéresse plus particulièrement les artistes. Car il ne s'agit plus là de monstruosités pour ainsi dire faciles à reconnaître. Ce sont des hommes ou des femmes, d'autre part parfaitement bien constitués, mais qui, sur un point ou deux seulement, s'écartent dans leur morphologie du type de leur sexe. Par exemple, c'est un homme parfaitement bâti d'autre part mais dont le bassin aura une largeur exagérée ; ou bien c'est une femme qui, avec des seins bien développés et tous les attributs de son sexe, aura la largeur des épaules et l'étroitesse du bassin du sexe fort. Il y a là comme un mélange à dose variée des formes des deux sexes qui conduit nécessairement à un nombre indéfini de spécimens divers dont l'interprétation exige une connaissance approfondie de l'anatomie plastique qui traite, dans tous ses détails, de la conformation extérieure des diverses parties du corps humain.

Il nous faudrait maintenant, dans le groupe encore considérable des individus pouvant prétendre à la perfection des formes, établir des subdivisions suivant les races, et supprimer tous ceux qui ne présenteraient pas bien développés les caractères de la race à laquelle ils appar-

tiennent. On pourrait ensuite se demander quelle race est plus parfaite que les autres. Pour ce qui est des races inférieures, primitives ou sauvages, il n'y a pas de difficultés. Elles portent encore trop de marques évidentes de l'animalité d'où elles sortent pour pouvoir prétendre à représenter la perfection humaine. Mais il n'en va plus de même pour ce qui est des races supérieures. Le problème est ici difficile à résoudre. On conçoit toutefois qu'il ne soit pas insoluble. On peut appliquer aux races ce qui est vrai des individus. Les faibles, les imparfaits, sont appelés à disparaître.

La race la plus parfaite, celle qui aura droit au premier rang dans la hiérarchie à établir, sera donc celle qui aura poussé ses rameaux vigoureux le plus loin, celle qui, dans la lutte pour la vie, aura montré la plus grande supériorité, celle qui aura conquis la place la plus large au soleil.

Grâce à la science, ou plutôt aux diverses branches des sciences, nous arriverons donc à rayer, comme ne pouvant prétendre à représenter la perfection humaine, un bon nombre d'individus : d'abord tous ceux qui sont déformés par des causes morbides ou autres, puis ceux qui ne sont pas suffisamment développés, ceux qui offrent encore quelques signes extérieurs de l'animalité, ceux qui présentent un mélange même atténué des attributs sexuels ; enfin ceux qui ne représentent pas dans toute sa pureté le type de la race la plus résistante.

C'est ainsi qu'en suivant la voie que nous nous sommes tracée nous arrivons à découvrir une perfection humaine de plus en plus grande. Mais arrivés là, nous devons nous arrêter. La science positive et expérimentale ne nous permet pas d'aller plus loin.

On remarquera que dans tout ce qui précède nous avons procédé par élimination et que nous avons plutôt dit ce que la perfection n'était pas que ce qu'elle était en réalité.

Et d'éliminations en éliminations successives, nous sommes arrivés à constituer un groupe ou plusieurs groupes terminaux, comprenant chacun un nombre plus ou moins considérable d'individus répondant tous indistinctement aux conditions exigées pour la perfection, mais non à un type unique de la perfection. La raison en est la suivante. Un type unique ne saurait être autre chose qu'une abstraction, un idéal, une création de l'esprit. Il n'existe pas en réalité, dans la nature, en chair et en os. Pour sortir du domaine de la spéculation, pour s'incarner dans un être matériel, la perfection est obligée de devenir concrète, de s'individualiser en un mot. En outre des caractères propres au groupe auquel il appartient, l'individu possède des caractères propres qui le distinguent des autres individus de même rang. Ainsi, dans notre groupe terminal, tous les individus sont considérés par nous comme parfaits, et cependant aucun ne ressemble à ses voisins. C'est le propre de l'individualité d'être dis-

tincte. C'est ici la variété dans l'unité. Et voilà très probablement la raison pour laquelle la perfection tangible, l'être humain parfait est si difficile à définir. C'est qu'il est multiple et varié. La méthode que nous avons suivie nous apparaît maintenant comme nécessaire.

Nous avons jusqu'ici cherché à définir le type humain le plus parfait et celui-ci se résout en un nombre plus ou moins considérable d'individualités également parfaites. Mais il y a des perfections d'ordre inférieur qui obéissent aux mêmes lois. A côté du type principal, il y a les types secondaires.

Par exemple, l'adolescent le plus parfait sera celui qui, en outre des caractères d'intégrité, de santé, d'humânité et de sexualité... offrira dans la plus grande mesure les attributs propres à l'adolescence. Tout signe de sénilité, de maturité même précoce devra être un motif d'exclusion.

De même pour le vieillard. Et pour l'un comme pour l'autre le type ne sera pas unique, mais il comprendra tout un groupe.

Le type de l'homme mûr comprendra aussi un certain nombre de types secondaires, si nous considérons plus particulièrement, par exemple, l'athlète, le soldat, le citadin ou le paysan.

Les professions impriment à l'homme des caractères bien définis dont les plus saillants résultent de déformations acquises dans la pratique quotidienne du métier.

Ces déformations, qui sont des défauts au point de vue du type primordial, sont au contraire des éléments de perfection pour la constitution du type secondaire auquel elles se rapportent. Nous ne comprenons pas plus l'homme de la ville avec les grosses mains du travailleur, que le paysan avec des mains fines et douces.

Le paysan le plus parfait sera celui qui nous montrera la face halée, les traits fortement accentués, tirés par la fatigue ; le torse puissant et maigre conserve, de l'attitude continuellement courbée vers la terre, une voussure plus ou moins accentuée ; l'ossature est solide, les muscles n'ont point le volume de ceux des athlètes, ils sont fermes et bien écrits, ils ne représentent point l'effort exclusif et momentané, mais ils disent le travail persistant, indéfiniment répété, continué sans trêve du lever du jour au coucher du soleil ; la démarche lourde est celle de ceux qui portent de gros souliers ou des sabots dans les labours ; les gestes des bras habitués aux lourds fardeaux ou aux pesants outils sont lents et mesurés ; les mains sont grosses et caleuses, etc... C'est ainsi que ce qui est considéré d'autre part comme un élément de perfection, comme la blancheur de la peau, la sveltesse de la taille, la légèreté de la démarche, la finesse des extrémités, serait ici de graves défauts.

La liste de ces types secondaires est indéfinie. Les quelques exemples que je viens de citer suffisent pour montrer qu'ils peuvent être cependant définis scientifi-

quement, en quelque sorte expérimentalement et par la mise en œuvre des procédés qui nous ont servi pour isoler un type primordial.

Il est bon de remarquer que pour arriver à ce résultat, c'est-à-dire à la constitution des types, nous avons fait appel exclusivement aux procédés scientifiques, laissant complètement de côté les appréciations du goût, ou les préférences individuelles. Notre guide a ainsi été plus sûr, parce qu'il est resté au-dessus des fluctuations de la mode, et des incertitudes de l'imagination. A l'idée esthétique du beau nous avons substitué la notion scientifique du parfait.

Nous avons vu que le parfait était objectif, qu'il existait en dehors de nous dans la nature, et qu'il était soumis à des lois que la science établit avec certitude. Grâce à elle nous pouvons donc le reconnaître là où il est. Il ne dépend pas de nous et nous ne pouvons rien sur lui. Il a une existence propre.

Sommes-nous autorisés cependant en art, à substituer à l'idée du beau, celle du parfait perçu par nos sens, suivant la définition de Baumgarten ?

Il est certain que la clarté et la logique du discours ne pourraient que gagner à restreindre les applications du terme « beau » dont on se sert à tort et à travers, si bien qu'il se trouve accouplé journellement à des substantifs qui en sont pour ainsi dire la négation. Il est d'usage courant, de dire un beau bossu, un beau malade, ce qui est en somme un contresens.

Et cependant de semblables locutions répondent à une idée. Mais comme elle s'éclaire cette idée si au terme « beau » nous substituons celui de « parfait ». Un bossu parfait sera celui dont parle Sully-Prudhomme, digne du ciseau du sculpteur.

« Un vrai statuaire peut faire un chef-d'œuvre du buste d'un bossu, s'il a pénétré et exprimé par le concert des formes l'intime *solidarité* vitale qui fait influer la gibbosité sur l'angle facial et sur les traits mêmes du visage, car les bossus les plus différents se ressemblent par le rayonnement de leur commun caractère ; ils ont la bosse partout [1]. »

Le malade « parfait » sera celui qui présentera développés au plus haut point les symptômes propres de la maladie dont il est atteint, s'ils sont au complet, et de plus s'ils se présentent sans mélange de signes appartenant à une autre maladie. Nous aurons ainsi de véritables types morbides, rares dans la nature, mais devant lesquels le médecin ne pourra s'empêcher de s'écrier : « quel beau cas! » C'est la recherche de ces types qui facilite la tâche du nosographe et concourt au progrès de la science. Ce sont eux qui ont fait la fortune scientifique des Duchenne de Boulogne et des Charcot. Ainsi, nouveau rapprochement, la méthode des types n'est pas moins utile à la science qu'à l'art. Elle l'est évidemment à ce

[1] *L'Expression dans les œuvres d'art*, p. 201.

dernier qui, au lieu de voir son champ d'action limité à une seule catégorie d'êtres qualifiés beaux par convention, peut prendre pour modèle tout ce que, dans l'infinie variété de ses formes, lui offre la nature, à condition qu'il choisisse ses types parmi ceux qui réunissent les caractères les plus parfaits dans leur genre.

Car il existe pour chaque catégorie d'êtres vivants, malades ou sains, difformes ou bien constitués, un type de perfection dont ils se rapprochent plus ou moins. Ce type n'est pas une abstraction. Il existe en réalité. Il est formé, à travers les variations individuelles, par la synthèse de tous les caractères qui, pleinement développés, le réalisent le mieux.

N'est-ce pas ces types que doit rechercher l'art, sans s'occuper s'ils sont beaux ou laids, uniquement parce qu'ils sont au plus haut degré expressifs, qu'ils sont bien et uniquement ce qu'ils sont.

Cependant le beau se confond-il avec le parfait? Y a-t-il identité complète? Nous ne le pensons pas et nous nous séparons ici de Baumgarten. Certes le parfait est une bonne partie, la plus grande partie du beau, mais il n'est pas tout le beau. Le parfait est la partie scientifique du beau. Le parfait est-il le vrai? Oui. Mais il n'est pas non plus tout le vrai. L'imperfection existe dans la nature à côté de la perfection. La science a pour objet l'étude de l'une comme de l'autre. Que manque-t-il au parfait pour devenir le beau? Il lui

manque ce qui est le propre de l'art et ce que la science ne peut lui donner. Car la science et l'art ne se confondent pas. Ils ont chacun leur domaine propre. L'art vit d'images, la science d'idées. L'art parle aux sens, la science à l'esprit. La science n'a pas à s'occuper de l'expression des êtres vivants qu'elle décrit, par la raison bien simple qu'elle n'a pas à les reproduire sous une forme tangible, accessible aux sens, en un mot à nous en donner une image, tandis qu'au contraire c'est le but même de l'art, c'est à quoi tendent tous ses efforts. D'où le rôle capital que joue dans l'art l'expression qui est vraiment le fruit de l'arbre de vie. La science donne le parfait à l'art qui l'anime et le vivifie. Le beau chez l'être vivant c'est le parfait expressif de la vie, c'est le parfait avec l'étincelle sacrée, le parfait animé du souffle divin. Le parfait provoque l'admiration ; le beau, dans ses plus hautes formes, provoque l'amour.

Il y a forcément des degrés dans le beau, suivant les objets auxquels il s'applique. Une belle sphère sera simplement une sphère parfaite, parce que la sphère n'appartient qu'au seul domaine physique. Un bel animal sera un animal parfait avec l'expression de la vie physique, de la vigueur, de la santé, parce qu'il est déjà du domaine de la vie ; un bel homme sera un homme parfait physiquement, mais avec une idée au front, parce que ces deux éléments sont nécessaires pour rendre l'expression proprement humaine.

C'est tellement de l'essence même de l'art de donner la vie, qu'il anime jusqu'aux choses mortes, et que jusque dans la représentation des êtres inanimés nous lui demandons de nous révéler la vie latente qui sommeille au fond des choses.

Là est la différence profonde qui sépare l'art de la science. Nous la résumerons d'un mot : La science donne la matière que l'art fait vivre.

Nous avons vu comment la science, en ce qui concerne les êtres vivants, nous permet de distinguer un certain nombre d'individus de choix qui se trouvent être l'expression la plus haute de la nature ; mais entre lesquels il ne lui est plus permis de faire un choix. Et cependant les individualités qui composent ce groupe terminal, bien qu'également parfaites au point de vue scientifique, sont absolument distinctes les unes des autres. Il n'en est pas deux semblables. Laquelle doit l'emporter sur les autres ? Laquelle doit servir de modèle à l'artiste. C'est ici que l'art retrouve toute son indépendance et règne en maître absolu, car la science lui cède le pas incapable désormais de le guider en aucune façon.

On nous dira peut-être qu'avec la notion scientifique du « parfait » nous avons simplement déplacé la question, reculé la difficulté et qu'en définitive nous n'en sommes pas moins amené à affirmer la suprématie de l'art en lui concédant un domaine où il ne peut plus

trouver qu'en lui-même son guide et sa direction. La remarque n'est pas pour nous déplaire, car nous n'avons jamais songé que la science doive prendre l'art en tutelle et lui dicter ses lois. La science propose, mais l'art décide en dernier ressort. On conviendra néanmoins qu'en conduisant l'artiste jusqu'à cette région habitée par les types de la perfection, la science peut lui rendre d'éminents services. Elle lui permet de choisir ses modèles sans crainte ni hésitation, certain qu'il est avec son concours d'atteindre aux sources mêmes de la vie et de nous donner avec le réel dans sa forme la plus complète et la plus pure, son expression la plus haute et la plus vraie.

CHAPITRE III

SCIENCE ET CONSCIENCE

On nous accordera peut-être, après ce qui précède, que la science, loin de nuire à l'œuvre d'art, est appelée à lui fournir les éléments de méthode, d'exactitude et de raison qui sont nécessaires à sa manifestation et lui assurent la durée.

Est-ce à dire que l'artiste doive borner là son ambition de connaître et se contenter de l'étude qui lui mettra en main la technique approfondie de son art même au sens le plus large ? Nous verrons dans un instant que pour remplir dignement la mission qui lui est échue, il doit avoir des visées plus hautes. Mais il n'est pas sans intérêt de faire remarquer dès maintenant que déjà ce premier degré du savoir — le plus nécessaire, on pourrait dire l'indispensable — exerce son action jusque dans la sphère des qualités morales sans lesquelles, d'autre part, toute science risque de demeurer stérile. A la science, en effet, doit s'ajouter la conscience.

Or si la conscience, qualité morale, existe en dehors

des facultés intellectuelles, il n'en n'est pas moins vrai que le savoir en augmente la puissance et en favorise singulièrement l'exercice.

Comment, en effet, celui qui, en vue de l'exécution d'une œuvre, aura mis tout son zèle à rechercher les documents de toute nature destinés à le renseigner intégralement, n'emploirait-il pas à les mettre en œuvre tout le soin possible ? Comment ne serait-il pas un consciencieux ? Lors de l'exécution définitive, pourquoi craindrait-il de s'attacher aux moindres détails, puisqu'il possède tous les moyens de les placer dans leur valeur relative et de leur donner la précision qu'ils comportent ? Comment s'en tiendrait-il aux à peu près de l'esquisse, lui qui possède toutes les ressources nécessaires pour mener son œuvre jusqu'au degré de perfection que son génie lui permet d'atteindre ?

Mais il faut bien remarquer qu'il ne saurait être question ici de cet amour du fini et de la minutie qui pour quelques-uns constitue le summum de l'art. Cette forme inférieure de la conscience se passe d'ordinaire de la science et ne saurait conduire qu'à de médiocres résultats. Elle est l'apanage des époques de décadence et finit par la préciosité. La conscience dont nous parlons est cette vertu qui empêche l'artiste de se contenter des faciles esquisses, qui le pousse sans trêve jusqu'à l'achèvement complet sans lequel il n'y a pas de chef-d'œuvre. Cette conscience-là trouve dans la science un ferme et solide appui.

Nous avons dit que l'artiste, pour être complet, devait dépasser les limites des seules connaissances exigées par son art. L'histoire nous montre que les grands artistes qui ont été des hommes vraiment supérieurs excellaient dans plusieurs arts à la fois et que certains mêmes ont compté parmi les premiers savants de leur époque.

« Il est avéré qu'en Grèce, dit M. Ch. Lévêque, les artistes cultivaient les sciences et se gardaient de dédaigner les théories. »

La Renaissance italienne nous offre tout un groupe d'artistes aux aptitudes les plus variées. Giotto fut à la fois peintre, sculpteur et architecte. Au XVe siècle, un grand nombre de peintres excellaient dans l'orfèvrerie et dans l'art du médailleur ; on peut en citer d'autres qui se sont distingués dans la peinture et dans la sculpture [1].

Léonard de Vinci, dont nous avons déjà tant de fois prononcé le nom, réalise le type le plus complet de l'artiste uni au savant. Il est peintre, sculpteur, ingénieur civil et militaire, architecte. Michel-Ange, sculpteur, peintre et architecte, était également un génie complet. Il a laissé des poésies qui sont mises au rang des monuments de la langue italienne à côté de la *Vita nuova* et des *Sonnets* du Dante. Raphaël lui-même, le peintre dont la gloire n'a pas été surpassée, s'occupa aussi d'ar-

[1] Francesco di Giorgio Martini, Verrochio, les Pollajuolo, Léonard de Vinci (Muntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*).

chitecture. Il fut désigné par Bramante pour lui succéder dans la direction des travaux de Saint-Pierre. Sur la fin de sa vie, il aurait également manié l'ébauchoir. Albert Durër fut peintre, graveur, sculpteur, géomètre, architecte, mathématicien. Jean Cousin était aussi peintre, sculpteur, architecte et graveur.

Poussin, que les Romains comparèrent eux-mêmes à Raphaël, s'occupa aussi de sculpture.

Rubens, au milieu d'une production picturale vraiment prodigieuse, trouvait le temps de s'occuper d'érudition et d'archéologie. Il a laissé une volumineuse correspondance qui prouve combien son désir de connaître s'étendait au delà des besoins de son art. Il fut chargé de plusieurs missions diplomatiques. Et il serait bien facile de multiplier ces exemples en étudiant la vie des maîtres de toutes les écoles et de tous les temps.

Tous ces enseignements du passé n'empêcheront peut-être pas de taxer d'exagération notre manière de voir et de penser que nous demandons l'impossible en conseillant aux artistes d'acquérir des connaissances aussi étendues et variées.

On raconte que le sculpteur Perraud, en présence d'une composition quelque peu recherchée, ne se gênait pas pour dire : — A quoi bon tant d'efforts ! La sculpture, c'est plus bête que ça ! Cette appréciation, qui, dans la bouche du grand artiste, auteur du « Faune à l'enfant » et du « Désespoir », n'était évidemment qu'une boutade

dirigée contre la recherche exagérée de la littérature dans l'art, est devenue comme la devise de toute une catégorie d'artistes pour qui l'art se résume tout entier dans l'exécution, et qui, ne recherchant rien au delà des habiletés du métier, se condamnent toute leur vie à n'exécuter que des morceaux. Évidemment ce n'est pas là le but suprême de l'art.

Il ne faut pas craindre de répéter que l'artiste aujourd'hui doit apprendre et apprendre beaucoup. Les traditions de l'atelier ne lui suffisent plus. Le conseil que donnait Carpeaux à ses élèves d'observer la nature, un cahier de notes à la main, pour en fixer par le dessin chaque mouvement, chaque expression, est certes excellent ; mais cette pratique, quelque utile qu'elle soit, ne saurait suppléer au reste. Que l'artiste continue ses observations personnelles, rien de mieux. Mais, qu'il ne délaisse pas celles que d'autres ont faites avant lui et coordonnées dans des ouvrages spéciaux. Qu'il fréquente les bibliothèques. Qu'en dehors des sciences variées en rapport plus ou moins intime avec son art, il ne néglige rien de ce qui peut éclairer son esprit, meubler son intelligence ; qu'il étudie les lettres, la philosophie, l'histoire. Il verra le cercle de son horizon monter toujours et s'élargir en proportion du degré de son instruction. A-t-on remarqué, aux expositions annuelles, combien est restreinte la liste des sujets traités par les artistes ? Il y aurait un relevé bien curieux à faire sur les catalogues. On y verrait que

les mêmes titres reviennent chaque année avec une périodicité inquiétante. Cette pauvreté d'idées, cette monotonie d'œuvres ne sont-elles pas la conséquence d'un manque d'instruction?

Mais alors, dira-t-on, avec de semblables tendances nous aurons des lettrés, des savants, mais non des artistes. Le malheureux élève, s'il s'astreint à suivre un semblable programme, saura tout.... à l'exception de son art qu'il n'aura pas le temps d'apprendre.

A vrai dire, la seule chose à enseigner dans les écoles d'art, c'est le métier au sens le plus étroit, c'est-à-dire la partie la plus technique, la plus matérielle de l'art. Pour quelqu'un doué d'aptitudes naturelles — et il n'y a pas d'artistes sans cela — ce n'est véritablement qu'un jeu, et plutôt un délassement qu'un travail.

Mais ce qu'on ne devrait pas enseigner, c'est l'art lui-même. Ingres n'avait pas tort lorsqu'il disait avec quelque véhémence à un de ses élèves : « n'allez-pas à l'École, car je vous le dis, je le sais, c'est un endroit de perdition. Quand on ne peut faire autrement il faut bien en passer par là; mais on ne devrait y aller qu'en se bouchant les oreilles (et il en faisait le geste) et sans regarder ni à gauche ni à droite [1] ».

Et, en effet, que peut-on apprendre au jeune artiste si ce n'est un art déterminé, c'est-à-dire une formule, l'art

[1] Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, p. 94.

antique ou celui de la Renaissance ? Ces magnifiques époques ainsi enseignées pèsent de tout leur poids sur ses épaules et il ne peut que perdre sous ce fardeau toute originalité personnelle.

Les grandes époques de l'art du passé sont admirables, mais il ne s'agit pas aujourd'hui de les pasticher et de les refaire. Elles sont faites et bien faites ; et nul artiste de nos jours n'y atteindra, car ce n'est pas en imitant qu'on arrive aux sommets. Cessons de montrer aux artistes la décourageante perfection de l'art grec. Il y a autre chose à faire et pourquoi pas d'aussi grand? Empruntons au passé ses méthodes. Étudions les grands artistes d'autrefois pour pénétrer le secret de leur maîtrise et de leur supériorité. Gardons cet enseignement que toujours l'art a été grand lorsqu'il s'est rapproché de la nature et qu'il y a puisé ses modèles, lorsqu'il a cherché ses inspirations dans l'atmosphère même où il vivait, dans le milieu social où il s'est épanoui. Si l'art gothique ne ressemble pas à la Renaissance, ni la Renaissance à l'art gothique, c'est que le milieu où ces arts ont éclos et grandi était différent, c'est que la nature même que l'artiste a prise pour conseillère et pour maîtresse était différente. Notre temps ne ressemble à aucune de ces époques et l'art qui y poussera ses racines ne ressemblera à aucun autre.

Ce qui caractérise le siècle où nous vivons, c'est bien le progrès indéfini des sciences, et ce progrès doit avoir sa répercussion dans les arts.

« Un résultat essentiel à obtenir avant tout, dit M. Ch. Lévêque [1], c'est que les artistes soient convaincus de la nécessité absolue d'élargir par une instruction solide et variée le cercle de leurs connaissances. »

« Ce qui nous paraît infiniment probable, dit M. Guyau de son côté, c'est que le poète, et en général l'artiste, acquerra de plus en plus d'une part *l'esprit scientifique*, qui montre la réalité telle qu'elle est, d'autre part *l'esprit philosophique* qui, dépassant la réalité actuellement connue, se pose les éternels problèmes sur le fond des choses [2]. »

M. Sully-Prud'homme est encore plus explicite : « L'idéal moderne, dit-il, pressenti et inauguré par le génie des artistes de la Renaissance, semble aujourd'hui recevoir des sciences, sa formule plus exacte [3]. »

Enfin M. Guillaume, que nous aimons à citer à cause de sa grande compétence en ces matières, s'exprime ainsi :

« Nous avons derrière nous un long passé, des autorités et des exemples qu'on peut dire éternels. L'histoire a enregistré des faits nombreux, l'archéologie a accumulé des richesses; l'instruction s'est répandue. Dans ces conditions, l'art ne peut plus vivre à part. Désormais il doit être pénétré d'éléments empruntés à la

[1] *Le Spiritualisme dans l'art*, p. 54.
[2] *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 161.
[3] *De l'expression*, p. 301.

science : il doit être érudit. Non qu'il ait à fléchir sous un savoir accablant ; mais il faut qu'à sa manière, il porte témoignage de nos connaissances et rende hommage à la vérité. C'est surtout par là qu'il sera moderne[1]. »

L'artiste doit donc aujourd'hui cultiver les sciences. Mais ce principe, tout bien démontré qu'il paraisse, est-il suffisant pour relever le niveau de l'art, pour créer un art nouveau ?

On pourrait nous objecter que, presqu'en dehors de toute influence scientifique, alors que les sciences qui font notre orgueil étaient à peine nées, de brillantes époques d'art ont pu fleurir et n'ont dû leur glorieux développement qu'aux hautes qualités morales des artistes contemporains. Si nous relevons, en effet, dans les statues qui peuplent nos cathédrales gothiques, dans le tableau d'un Memling ou d'un Beato Angelico des pauvretés de forme, des disproportions, des erreurs anatomiques, combien néanmoins ces œuvres, toutes imprégnées de l'idéal d'une croyance, ne s'imposent-elles pas à notre admiration ? Cette inexpérience de la technique, cette naïveté dans les formes et dans l'expression des sentiments qui sont l'apanage de l'art à ses débuts, loin de ruiner l'effet artistique, donnent au contraire à ces œuvres primitives un incomparable charme.

[1] Aug. Guillaume, *Notices et Discours*, p. 75.

Il arrive même, aux périodes de déclin, que des esprits délicats, mais peu originaux, particulièrement frappés de ces qualités ingénues, s'en éprennent au point de les imiter et de les remettre en honneur. C'est l'histoire de l'école archaïsante de Rome au temps de l'empereur Adrien, c'est l'histoire de nos préraphaëlistes modernes.

Mais cette inexpérience voulue, cette naïveté qui se connaît perdent toute force et toute valeur. Les pastiches ainsi réalisés, semblables à ces statues de terre qu'aucune armature ne soutient, sont destinées à s'effondrer parce qu'il leur manque le souffle qui a fait vivre les modèles.

C'est qu'en effet, un des facteurs les plus puissants de l'art, puisqu'en certaines circonstances il a pu se passer de la science, consiste dans l'ensemble des qualités individuelles de l'artiste. Elles se résument dans la conscience au sens le plus élevé du mot, dans la conscience morale.

Le grand artiste de demain, nous le rêvons avec toute la science moderne réchauffée et vivifiée par la passion de tout ce qui est noble, de tout ce qui est grand. Nous voulons le voir réunissant en lui d'un côté tout le savoir, héritage des siècles passés et conquête des temps présents, et de l'autre toutes les vertus, toutes les qualités morales qui firent les grands artistes d'autrefois.

Vigneul-Marville raconte qu'un jour ayant demandé à Poussin par quelle voie il était arrivé à ce grand point

de perfection qui lui donnait un rang considérable entre les plus grands peintres de l'Italie, celui-ci répondit simplement ces paroles : « Je n'ai rien négligé. »

C'est une réponse analogue que faisait Newton à quelqu'un qui lui demandait comment il avait fait ses grandes découvertes : « En y pensant toujours », disait-il.

En science comme en art, la conscience ne se manifeste pas de deux façons. C'est que derrière l'artiste ou le savant, il y a toujours l'homme moral qui domine. Nouveau rapprochement entre l'art et la science. L'un et l'autre n'atteignent leur complet épanouissement et ne donnent tous leurs fruits que lorsqu'ils sont soutenus par l'enthousiasme, le désintéressement, l'amour du bien. Le but poursuivi est si élevé qu aucun effort ne doit être négligé pour y atteindre, que tout ce qui est amour du lucre, poursuite des honneurs devient indigne ou négligeable ; à une telle hauteur la recherche du vrai, et le culte du beau ont pour corollaire obligé l'amour et la pratique du bien.

Que l'artiste sorte du cénacle des raffinés et des dilettantes, foyer de sceptiscisme. Qu'il ouvre son intelligence à toutes les vérités, son cœur à toutes les nobles et les grandes émotions. Qu'il vibre à l'unisson de toutes les joies, de toutes les douleurs de l'humanité. C'est de lui qu'en vérité on peut dire que rien de ce qui est humain ne lui doit être étranger. Et il deviendra comme la harpe divine qui recueille les frissons de l'air qui passe pour

les transformer en sublimes mélodies. Et son œuvre s'élèvera fière et forte, semblable au monument d'airain du poète que l'action dissolvante du temps ne peut entamer.

Cette personnalité morale que la science ne crée pas, mais qu'elle contribue à affermir, se reflète dans les œuvres de l'artiste, sans qu'il le veuille et vraiment à son insu. Nous avons dit que l'artiste, en présence de la nature, devait, aidé par la science, en fixer les aspects changeants et faire un choix parmi les formes si variées qu'elle lui présentait. S'il se permet quelquefois de l'altérer en certaines parties pour la transporter dans ses œuvres, ce ne doit pas être d'après une idée préconçue puisée dans la tradition ou issue de sa propre imagination, mais bien en suivant les enseignements tirés de la réalité. S'il apporte quelques modifications au modèle qu'il a sous les yeux, c'est d'après les observations faites sur d'autres modèles. En un mot s'il corrige la nature c'est avec la nature elle-même.

C'est donc la science qui lui permettra d'approcher de la perfection matérielle. Mais nous ajouterons maintenant que l'interprétation nécessaire qu'il fait de cette forme choisie pour la fixer dans son œuvre n'est plus autre chose que la répercussion inconsciente de sa propre personnalité.

Le rustre qui disait un jour à Th. Rousseau peignant un chêne : « Pourquoi faites-vous cet arbre, puisqu'il

est déjà fait ? » aurait eu raison si le paysagiste n'avait eu pour but qu'une reproduction exacte et matérielle de ce chêne. « Rousseau, ajoute à ce propos M. Jules Breton, ne rendait pas l'arbre lui-même, mais l'expression qu'il lui prêtait, l'impression qu'il en ressentait ; et cela peut-être bien sans s'en rendre compte... *croyant copier servilement*[1] ». Le même auteur dit ailleurs, avec plus de précision encore : « Le peintre ne doit pas corriger de parti pris la nature, mais bien avoir l'intention de rendre ce qu'il voit et conçoit, comme il le voit et le conçoit. *Et c'est à son insu que se feront les modifications qui différencient son œuvre de la nature elle-même.*

Je rappellerai ici ce passage déjà cité plus haut, dans lequel M. Guillaume, après avoir dit que Barye s'efforçait de connaître la réalité avec une conscience infatigable, ajoute : « *Ensuite et sans qu'il s'inquiétât du comment, sa personnalité s'ajoutait aux données acquises.* Ses matériaux étaient scrupuleusement rassemblés, son génie faisait le reste. »

Ce n'est donc pas par un effort de sa volonté que l'artiste donne à son œuvre l'empreinte personnelle. Il ne dit pas : en faisant comme ceci ou comme cela, je vais être tendre ou fort, simple ou sublime. Il ne se demande pas comment faire pour être soi-même et pour créer une œuvre originale.

Et alors nous voyons avec des dons naturels artistiques

[1] Jules Breton, *La vie d'un artiste*, p. 291.

égaux, avec un métier semblable, avec une science acquise de même étendue, des artistes créer des ouvrages essentiellement différents et souvent d'une valeur artistique fort inégale. C'est que l'homme qui double toujours l'artiste a une personnalité morale différente et pour ainsi dire une qualité d'âme d'inégale valeur. C'est là le secret de la fragilité de certaines renommées retentissantes et de la perennité d'autres œuvres qui peuvent être un instant méconnues, mais qui, reposant sur les assises inébranlables de la dignité et de la valeur morale, finissent toujours par s'imposer.

Nous pourrions dire, sans nous engager dans les régions abstraites et toujours un peu vagues de la métaphysique, l'œuvre d'art est constituée par une copie de la nature en laquelle se reflète toujours et inconsciemment la personnalité morale de son auteur.

CONCLUSION

Quelles que soient les lacunes et les imperfections de ce travail, avons-nous atteint le but que nous nous sommes proposé ? Quelques préventions relatives au rôle de la science vis-à-vis de l'art sont-elles tombées ? Rempli d'une juste admiration pour les glorieux et admirables monuments de l'art des temps passés, le lecteur qui a bien voulu nous suivre portera-t-il néanmoins, avec quelque confiance, ses regards vers l'avenir. Le présent, trop décrié sous son apparence sceptique et blasée, apparaîtra-t-il encore comme une terre inféconde où la plante rare de l'art ne peut plus fleurir ?

Évidemment, les idées changent, l'instruction se répand, les préjugés disparaissent et les objets vers lesquels se tournent les aspirations du présent ne sont plus les mêmes qu'autrefois. Mais, malgré de paradoxales et retentissantes affirmations la science n'a pas failli. Elle n'aborde pas les insolubles problèmes, mais ce qu'elle promet elle le donne. La vérité n'est point contraire à la morale. Et si nous laissons de côté quelques exceptions scandaleuses

d'autant plus connues qu'elles se produisent dans un rang plus élevé de la société, nous constaterons, sans crainte de démenti, que les grandes idées de probité, de dévouement, de devoir et de justice n'ont jamais été plus répandues et mises en pratique qu'aujourd'hui dans les modestes sphères où se recrute la majorité des artistes et des savants.

L'art apparaîtra de plus en plus intimement lié à la science, l'un et l'autre n'étant que les deux faces d'un même problème et comme une manifestation différente d'un même principe, le vrai. Et de même qu'on ne saurait assigner de limites aux progrès de la science, de même il est impossible de prévoir où l'art s'arrêtera. Il n'est pas vrai de dire avec un grand philosophe contemporain que le règne de la sculpture est fini, le jour où l'on cesse d'aller à demi nu. Car le nu restera toujours la suprême expression de l'Homme, et je crois avoir montré que la science permettait aujourd'hui d'en pénétrer tous les secrets. Il n'est pas plus vrai de dire avec le même auteur qu'il n'y a pas d'épopée avec l'artillerie. Car les guerres à venir verront hélas de trop grandioses et tragiques hécatombes. L'héroïsme individuel s'élèvera jusqu'à la mort obscure et sans gloire, et il sera d'autant plus grand qu'il demandera plus de calme, d'abnégation et de sacrifice. Lorsque les batteries d'artillerie, au grand galop de leurs chevaux, dévalent, comme une trombe dans la plaine, quel plus imposant et saisissant

spectacle ! Sur un signe, l'ouragan s'est arrêté. En un clin d'œil, les pièces sont en ligne, chaque servant est à son poste de combat. Et tout aussitôt le tonnerre gronde et les coups répercutés par les collines de l'horizon se succèdent à intervalles réguliers. C'est la foudre non plus aveugle et inconsciente, mais mise au service d'une intelligence, qui en dirige les coups. Puis, les salves tirées, les lourds attelages s'ébranlent à nouveau pour disparaître dans un tourbillon de poussière, allant poursuivre sur un autre théâtre leur œuvre de dévastation et de mort. Puissance effrayante, mobilité des déplacements rapides, inexorable justesse d'un instrument de précision, tout obéit à la volonté d'un homme.

Certes, les combats de demain ne ressembleront plus à la lutte d'Hector et d'Achille sous les murs d'Illion, mais sans crainte un nouvel Homère peut naître qui en perpétuera la terrible grandeur et l'effroyable beauté !

Comment les progrès de l'industrie, sous le prétexte que l'homme est remplacé par la machine, verraient-ils la fin de l'art ? Mais la machine elle-même aura sa poésie parce qu'elle est l'œuvre de l'homme et que c'est l'homme qui la conduit. Il a dompté par son intelligence les forces aveugles de la nature. Son travail opiniâtre a produit des résultats qui effrayent aujourd'hui l'imagination, et ce que l'avenir fait entrevoir nous donne le vertige. Il a porté à des distances incalculées le champ de son action. Les instruments qu'il invente sont une émanation

de lui-même et comme de nouveaux organes qu'il s'est donné. La matière est son esclave, et les travaux des cyclopes de la fable ne sont que jeux d'enfant auprès de la prodigieuse production des usines dont les hautes cheminées vomissent des tourbillons de flammes et de fumée. Et de là sortent les puissantes locomotives qui sillonnent la terre entière ; de là sortent ces rois de la mer, les cuirassés formidables, qu'on prendrait de loin pour des châteaux forts flottants. Et au milieu de ce travail de géant, l'homme est là qui domine et grandit moralement de toute la distance qui sépare sa taille exiguë de celle des monstres de fer qu'il met en mouvement.

L'homme est maître de l'espace sur terre et sur mer. Les routes de l'air s'ouvriront bientôt devant lui.

Que l'artiste s'éveille ! Les longs espoirs et les vastes pensées lui sont permis. Qu'il cherche son inspiration et ses modèles non dans le passé qui ne peut renaître, mais dans le présent qui vit et palpite autour de lui. C'est là qu'il trouvera les semences de l'art nouveau.

Tout se transforme. Le genre humain évolue. L'âge d'or des temps païens n'est plus, et avec lui le blanc cortège des nymphes et des déesses a disparu. Les temps de foi ne sont plus qui virent naître et fleurir l'art naïf et sublime du Moyen Age.

La science domine le siècle et devant elle les fantômes du passé s'évanouissent. Elle poursuit sa marche fatalement, irrésistiblement. Noble est son but, hautes ses

visées ; mais, tel un conquérant, elle laisse parfois derrière elle des deuils. Dans cet âge de la houille et du fer, la noire fumée du charbon nous enveloppe d'un voile qui trop souvent cache le ciel à nos regards. Mais du milieu de ces incertitudes et de ces angoisses, l'action bienfaisante de la science de plus en plus se dégage.

Sous son constant effort, lentement mais sûrement le progrès poursuit sa marche et l'avenir lui appartient. Appuyé sur la science, l'art nous ouvrira l'accès des régions sereines et nous emportera vers les hauts sommets envahis de lumière.

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE

ESSAI D'ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.







